

*Seinem lieben Bruder Adolf
zur freundl. Einweisung
der Hof*

Vom Musikalisch-Erhabenen.

Seidl
30. IX. 87. MB

Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst

von

Dr. Arthur Seidl.



Leipzig 1887.

C. F. Kahnt Nachfolger.

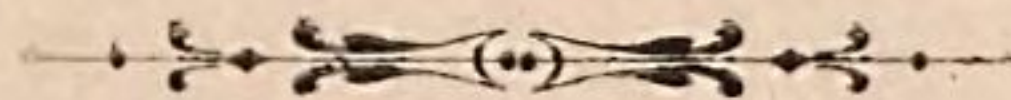
66A

Vom Musikalisch-Erhabenen.

Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst

von

Dr. Arthur Seidl.



Leipzig 1887.

C. F. Kahnt Nachfolger.

g. n. 11345



Dem Andenken

meiner vielgeliebten Mutter.

Dem Andenken

meiner verstorbenen Mutter

1872

V o r w o r t.

Vorliegende Abhandlung ist der aus formellen, materiellen und anderen Gründen notwendig gewordene Extrakt einer umfassenden (auf ca. 20 Druckbogen berechneten) Arbeit über das gleiche Thema. Dies möge der Leser gütigst berücksichtigen, wo er etwa — z. B. im II., IV. und auch im V. Capitel — auf nur schwächer begründete Stellen oder allzu kühne Übergänge geraten sollte. Vornehmlich meine Formulierung des Erhabenheitsbegriffes erhält ihr entsprechendes Relief erst durch ausgedehnte, über das Gesamtgebiet der deutschen Aesthetik seit Kant sich erstreckende, historische Forschungen, von deren Mitteilung hierselbst leider fast vollständig Umgang genommen werden musste.

Regensburg, im September 1887.

Der Verfasser.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1910

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1910

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1910

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Inhalt.

I.

Hanslick's Theorie »vom Musikalisch-Schönen« kann zur Erklärung und Ausmessung des ganzen Musikgebietes nicht ausreichen und bedarf der Korrektur bzw. Ergänzung durch diejenige des »Musikalisch-Erhabenen.« (S. 1.)

II.

Einiges über die historische Herkunft des Erhabenheitsbegriffes: Burke, Kant, Herder, die Nach-Kantischen Theorien, Wundt. Präzise Formulierung des Begriffes und Fixierung seiner einzelnen Bestandteile. (S. 17.)

III.

Der Begriff eines »Erhabenen der Musik« bei namhaften Aesthetikern und einzelnen Theoretikern: Sulzer, Mendelssohn, Herder, Körner, Schiller; Krause, Rochlitz, Schilling, Hand, (Csillagh), Zeising, Krüger; Köstlin, Carrière, Vischer, Ambros, Trahndorff, Herbart, Griepenkerl, Kirchmann; Beauquier, Fechner, Engel, Wallascheck, Steinitzer. Erhabenes der oder in der Musik? (S. 47.)

IV.

Wie ist ein Erhabenes in der Musik möglich? Kann die Musik Erhabenheit darstellen? Wesen und Inhalt der Tonkunst. Drei besondere Arten der letzteren. Ist wirklich nur ein Dynamisch-Erhabenes für die Musik denkbar? Das »Erhabene der Vorstellung« und das »Erhabene des Willens« auf musikalischem Gebiete. Einzelne, besonders charakteristische Specimina erhabener Wirkungen aus beiden Gattungen: Instrumente, Rhythmus, Melodie, Harmonie, Contrapunkt (Polyphonie), Dynamik. (S. 68.)

V.

Neben diesen vereinzelt in der Musik auftretenden erhabenen Wirkungen gibt es noch ein der Tonkunst spezifisch eigentümliches Erhabenes, welches den positiven Gegensatz zu Hanslick's »Musikalisch-Schönem« bildet. Die von so vielen Zeugnissen beglaubigte Erhabenheit des Beethoven'schen Styles kann nicht aus dem »Ethos und Pathos« seiner Schöpfungen allein erklärt werden, auch kann sie nicht mit dem Begriff des »Charakteristischen« schlechtweg in Eins zusammenfallen; sie muss in ganz bestimmten formalen Elementen ihre Begründung finden. R. Wagner's Theorie eines »Musikalisch-Erhabenen« und deren spezielle Anwendung auf Beethoven. Das lineare und das plastische Moment in der Musik als Erzeuger eines Symmetrisch- und Architektonisch-Räumlichen; Beispiele hierfür. Die Natur des Tones; das Wesen und die aesthetische Bedeutung des Rhythmus; das Metrische; das Architektonisch-Symmetrische und Proportional-Schöne im Periodenbau der Musik. Sein Gegensatz. Alle diese Gesetze waren aus Beethoven, Bach und Palestrina zu ziehen. Wie steht Hanslick diesen gegenüber? Schluss. (S. 96.)

Druckfehler.

- S. 13, Z. 7 v. o. lies »einen Faust« statt »eine Faust«;
S. 24, Z. 9 v. u. lies »entschiedensten« statt »entscheidendsten«;
S. 38, Z. 2 v. u. lies »S. 24« statt »S. 22«;
S. 51, Z. 19 v. u. ist nach der eigenartigen Ausdrucksweise des betr. Philosophen
»wesentlicher« zu lesen statt »wesentlicher«;
S. 53, Z. 9 v. u. lies »weiteren« statt »weiten«;
S. 84, Z. 15 v. u. lies »nach« statt »gemäss«;
S. 101, Z. 13 v. u. lies »jene« statt »eine«;
S. 108, Z. 15 v. o. lies »Unterlage« statt »Grundlage«;
S. 115, Z. 19 v. u. lies »erscheinenden Werden« ohne Komma;
S. 119, Z. 7 v. o. lies »derselben« statt »desselben«.
-

I.

Wer es sich zur Pflicht macht, die etwa seit dem Jahre 1855 erschienenen Aesthetiken, Musiktheorien und aesthetisch-kritischen Schriften über Musik zu studieren, der wird, auch ohne dass er Hanslick's vielgenannte Schrift „Zur Revision der Aesthetik der Tonkunst“: „Vom Musikalisch-Schönen“ (erschienen in erster Auflage 1854) schon kennt, ihr dort auf Schritt und Tritt begegnen und ihre wesentlichen Grundzüge dort indirekt, gleichsam auf negativem Wege, kennen lernen. Steht sie doch, — wie dies ähnlich einmal, nur in dem noch weit höheren Sinne eines genialen Denkers und in Bezug auf die Philosophie, Privatdozent Dr. Paul Deussen zu Berlin von Kant gesagt hat — „gleich einem schweren Felsblocke mitten auf dem Wege“ der Musikaesthetik, als „ein Hindernis, um das man nicht herumkommt, ehe man sich mit ihm nicht auseinandergesetzt hat.“ Hanslick hat eben einige Wahrheiten ausgesprochen, die fruchtbar genug waren, die gesamte Aesthetik der Tonkunst noch bis auf den heutigen Tag thatsächlich zu beschäftigen; keiner kann ihm ernstlich ausweichen, jeder muss sich mit ihm befassen — und dieses Verdienst soll ihm unbenommen bleiben für alle Zeiten.¹⁾ Aber freilich sein Verdienst ist ein mehr negatives, als positives; denn gegen die Gesamt-Tendenz seiner Schrift lehnt sich das allgemeine Bewusstsein immer wieder von Neuem auf, und mit vollem Recht. So hat man denn auch von den verschiedensten Seiten her schon ernstlich den Anlauf genommen, Hanslick's allzu stolze Burg zu Fall zu bringen, und eine ganze Reihe von polemischen Schriften ist mit der Zeit auf den Büchermarkt geworfen

¹⁾ Zur Bekräftigung dieser meiner Auffassung von der Bedeutung Hanslick's s. R. Wallaschek: »Aesthetik der Tonkunst« S. 15 f., 139. Dort heisst es sogar: »Es lässt sich fast sagen, dass die Frage, wie die Musik zu behandeln sei, jetzt auch für die allgemeine Aesthetik die wichtigste und charakteristische geworden ist und vielleicht wird der ganze Streit in der Aesthetik von der Musik aus am ehesten geschlichtet werden können«.

worden, welche sich speziell mit seinem obengenannten Buche befassen und dessen unheilvollen Einfluss auf kritischem Gebiete zu paralysieren trachten.

Alle diese vielen Angriffsversuche um einen weiteren zu vermehren, kann nicht meine Absicht sein, wenn es auch bislang noch an einer Arbeit fehlt, welche aus einem erschöpfenden, historisch-getreuen Zusammenfassen aller der Für und Wider, welche über das Hanslick'sche Problem in den verschiedensten Schriften und Aesthetiken schon vorgebracht worden sind, eine möglichst umfassende Gesamt-Widerlegung der gewiss anfechtbaren Theorien des Wiener Aesthetikers schöpfte.¹⁾ Ich muss im Gegenteil weit eher glauben, dass

¹⁾ Event. als Orientierung zu solchem Zwecke für andere, möchte ich mir erlauben, an dieser Stelle die mir seither bekannt gewordenen Schriften und Veröffentlichungen, welche sich mit Hanslick's Buch beschäftigen, zusammenzustellen. Bevor ich dies aber thue, muss ich vorausschicken, dass die Art, wie Hanslick in dem »Vorwort zur 6. Aufl.« von dem »hocherfreuenden Anteil« spricht, »mit welchem Männer wie Vischer, D. Fr. Strauss, Lotze, Lazarus, M. Hauptmann, Ambros, Otto Jahn, Ferd. Hiller, Helmholtz, in neuester Zeit H. Ehrlich und besonders H. A. Köstlin davon Akt nahmen« — namentlich bei solch' gleichwertiger Aufzählung dieser Namen — dem unbefangenen, weniger eingeweihten Leser gar leicht glauben machen könnte, alle diese Männer hätten sich ohne jede Reserve übereinstimmend für seine Theorie erklärt, während wir doch im Nachstehenden eine erhebliche Korrektur dieser Auffassung eintreten lassen müssen. Um die direkten Gegner Hanslick's voranzuschicken, seien zunächst erwähnt: W. A. Ambros »Über die Grenzen der Musik und Poesie« (1. Auflage 1856, 2. Auflage 1872; Leipzig); Dr. Ad. Kullack »Das Musikalisch-Schöne« (Leipzig 1858) — neben Ambros unzweifelhaft die distinguirteste Polemik gegen H., insoferne sie H.'s nur an einer Stelle mit sehr wenig Worten und kaum polemisch Erwähnung thut, im Uebrigen aber nur produktiv vorgeht; Dr. F. P. Graf Laurencin »Dr. H.'s Lehre vom Musik-Schönen. Eine Abwehr« (Leipzig 1859); Dr. Fr. Stade »Vom Musikal.-Schönen« (Leipzig 1870); Dr. C. Fuchs, »Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst« (Leipzig 1871). Ich halte in der That diese Schrift im Ganzen, wenn gleich sie nur an einigen Stellen (S. 7 — 12, 41, 70, 127, 135 ff.) gegen Hanslick ausdrücklich Front macht, für eine Widerlegung der H.'schen Theorien und werde später noch öfter auf sie zurückzukommen haben. Ein gleiches Urtheil möchte ich auch über Dr. Fr. v. Hausegger's »Musik als Ausdruck« (Wien 1885) fällen (vgl. S. 122 f.; 127, 164 f.), wie ich überhaupt die beiden letztgenannten Schriften für ungleich wertvoller und im Hinblick auf den heutigen Stand unserer Wissenschaft ungleich lesenswerter halten muss als H.'s bereits in 6. Auflage erschienenen Buch. (Aus Wallascheck's bereits citirtem Buche ersehe ich auch noch, dass Otto Liebmann's Schrift »Zur Analysis der Wirklichkeit«, Strassburg 1876 S. 568 eine Polemik gegen Hanslick enthält). In grösseren Aesthetiken und aesthetischen Schriften findet sich Polemisches gegen

gar manche — und zwar die entscheidensten — dieser Theorien einer spezifisch-klimatischen Notwendigkeit ihre Entstehung

Hanslick bei: Ambros »Musikgeschichte« III, S. 546; Fr. Th. Vischer »Ueber das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst« (Zürich 1858); Vischer-Köstlin »Aesthetik der Musik«, der Vischer'schen »Aesthetik« III. Band, 2. Teil, S. 790 ff., Stuttgart 1857; (Dr. Karl Köstlin polemisiert auch in seiner eigenen »Aesthetik«, Tübingen 1869, S. 565 ff. gegen H.) Dr. M. Carrière »Aesthetik« (Leipzig 1859; II, S. 352 ff.); L. Eckardt »Vorschule der Aesthetik« (Karlsruhe 1865; II, S. 15 ff.); Dr. Ed. Krüger »System der Tonkunst« (Leipzig 1866; S. 63 ff.); J. H. von Kirchmann »Aesthetik auf realistischer Grundlage« (Berlin 1868; I, S. 212 — 217; 283 ff.); R. Wagner: »Ges. Schriften« (Leipzig 1873; VIII, S. 304 ff.); Dr. Paul Klengel »Zur Aesthetik der Tonkunst« (Leipzig 1876; S. 22 — 40); Gust. Theod. Fechner »Vorschule der Aesthetik« (Leipzig 1876; I, S. 175); G. Engel »Aesthetik der Tonkunst« (Berlin 1884; S. 42); Dr. R. Tannert »Wider die Zünftelei in der Musik« (Oldenburg 1885; S. 32 ff. u. a.) und neuerdings Rich. Wallaschek »Aesthetik der Tonkunst« (Stuttgart 1886; S. 39 ff. u. a.). Der Hauptsache nach in zustimmenden Worten für H., aber auch in einer teilweisen Abwehr gegen ihn bewegen sich: Dr. H. Lotze Rezension der H.'schen Schrift in den »Göttinger Gelehrten Anzeigen« (1855, Stück 106 — 108) und »Geschichte der Aesthetik« (1868, S. 478 ff.); Dr. M. Lazarus »Leben der Seele« (Berlin 1857; II, S. 313 ff.); Jos. Jungmann »Aesthetik« (Freiburg 1884; S. 807 ff.; bes. 842 ff. und 854 ff.); Sigmund Stransky »Versuch der Entwicklung einer allgemeinen Aesthetik auf Schopenhauer'scher Grundlage« (Wien 1886; S. 44, ff.) und der eine ganz exceptionelle Stellung einnehmende Dr. O. Hostinsky: »Das Musikal.-Schöne und das Gesamtkunstwerk« (Leipzig 1877); vgl. hierzu ferner auch H. Ehrlich »Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart« (Leipzig 1881; S. 66 ff.) und neuerdings E. v. Hartmann »Idealismus u. Formalismus in der Musikaesthetik« (Auserwählte Werke, Berlin 1886, Bd. III, S. 492 — 499). Für H. sprechen sich unverhohlen aus: Dr. Rob. Zimmermann »Oesterr. Blätter für Litteratur u. Kunst« (Jahrgang 1854 Nr. 47, sowie Jahrgang 1855 Nr. 49) — der, wenn er selbst auch einiges an Hanslick's Darstellungsweise Tadelnswerte nicht verläugnen kann, doch seine »Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik« (1870), welche S. 239 ff. den Abdruck jener Artikel bringen, H. persönlich zugeeignet hat — ferner derselbe »Geschichte der Aesthetik« (Wien 1858, S. 784, Anm.); dann H. v. Helmholtz »Lehre von den Tonempfindungen« (Braunschweig 1862; S. 2, 415 ff.) und endlich H. A. Köstlin »Aesthetik der Tonkunst« (Stuttgart 1879, a. m. St.).

Wenn man übrigens gemeint hat, Hanslick — obwohl ursprünglich Hegelianer — habe sich, indem er sich mit seinen Anschauungen über Musik zum Herbart'schen Formalismus bekehrte, von seinem ursprünglichen Lehrer abgewendet, er habe seine Theorie nicht aus Hegel sondern aus Herbart geschöpft, so irrt man, wenigstens zum Teil. Es ist richtig: H. zeigt sich von Herbart ausserordentlich stark beeinflusst; aber in Hegel's S. W. Bd. X, III. Teil stehen doch Sätze, wie die folgenden, zu lesen: vgl. S. 212): »Die Hauptsache bleibt das rein musikalische Hin u. Her, Auf u. Ab der harmonischen und melodischen Bewegungen Deshalb ist es auch auf diesem Gebiete

verdanken, als solche aber im letzten Grunde unwiderlegbar bleiben.

Wenn man ernstlich ermisst, dass in der antiken, griechischen Plastik das Schönheits-Ideal doch kein anderes war und gewesen sein konnte, als eben der idealisierte Typus des damals und dort lebenden schönen Menschen, so wird man es auch ganz begreiflich finden, dass der Japaner (ich nehme hier mit Absicht ein von europäischer Kultur und Civilisation stark beeinflusstes Volk) einen durchaus anderen Schönheitsbegriff vom Menschen und damit von der Plastik haben muss. Bedenkt man ferner, dass — wie schon H. A. Köstlin aufmerksam macht („Aesth. der Tonkunst“, S. 5) — die Neger oder die Chinesen eine Musik schön und erhaben finden, welche uns diesen Eindruck nicht zu machen vermag, während andererseits sie selbst eines unserer grossen Symphonieconcerte gewiss abscheulich finden würden,¹⁾ so muss aus diesem Grunde schon die Aufstellung eines absoluten Schönen in der Musik zum mindesten

hauptsächlich, dass Dilettanten und Kenner sich wesentlich zu unterscheiden anfangen. Der Laie liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige (!) den Inhalt, ... der Kenner dagegen, dem die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstmässigen Gebrauch der Harmonien und melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen (Hanslick: Musik = »tönend bewegte Form«) er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurteilen und zu geniessen«. Hanslick braucht dergleichen, als einstiger Hegelianer, nur gelesen zu haben, um auch in seiner Schrift — trotz so mancher Widerlegungen Hegel'scher Anschauungen in derselben — als von Hegel'schen Gedanken beeinflusst gelten zu können. Schliesslich ist auch der Streit H.'s mit der »Gefühls«-Theorie in der Musik wohl nicht mehr so ganz neu. Ich kenne zwar die betr. Schrift des bekannten H. G. Nägeli: »Vorlesungen über Musik«, Stuttgart 1826 (vgl. S. 32 ff. 38, 45, 50 allda) nicht genauer, aber nach dem zu urteilen, was Hand in seiner »Aesthetik der Tonkunst« (I. S. 10, 87 und vor allem S. 96: »Die Musik gewähre nur Formen, eine geregelte Verbindung von Tönen und Tonreihen«; ferner II. S. 40) von dessen Theorien erwähnt, muss der Streit ein ganz ähnlicher, wenn auch unter anderen Bedingungen geführter, gewesen sein. —

¹⁾ Man könnte mir diese Behauptung noch in Zweifel ziehen und vielleicht hat H. A. Köstlin das Wesen der Sache ein wenig zu drastisch ausgedrückt; ich muss aber an eine unwiderlegliche historische Thatsache erinnern: dass nämlich der alte Grieche, in seinen untemperierten Tonanschauungen, seinem melodisch-homophonen Tonsystem, mit alten Tonarten aufgewachsen

bedenklich erscheinen.¹⁾ Allerdings bedenklich nicht in dem Sinne, in welchem überhaupt ein Schönes nur für eine gewisse Alters- und Culturstufe des Menschen aufgestellt werden kann, während dem Naturmenschen, dem Bauern etc. (wie ja am Ende auch dem einjährigen Kinde der erste Schluck, wenn auch noch so guten Weines auf der Zunge eher brennen als angenehme Empfindungen erwecken wird) wenn er zum erstenmal eine Symphonie hört, dieselbe unverständlich und höchst sonderbar erscheinen muss. (Vergl. das Beispiel bei Dr. C. Fuchs: „Praeliminarien“ etc. S. 107 f., sowie bei H. A. Köstlin a. a. O. S. 275). Vielmehr dürfte für unsere aesthetische Hauptfrage weit eher die im nationalen Charakter, im Klima, in besonderen Zeitumständen, in charakteristischen Wesenseigentümlichkeiten der besonderen menschlichen Natur etc. begründete und nun einmal vorhandene Verschiedenheit des Geschmacks bei verschiedenen Völkerschaften selbst von einer und derselben Race und auf einer und derselben Culturstufe massgebend sein. Rein zufällig finde ich in den „Akten des k. Musikalischen Instituts zu Florenz“ vom Jahre 1875 eine Abhandlung des bekannten italienischen Musikschriftstellers und Theoretikers B. Gamucci, betitelt: „Considerazioni sul bello musicale“, welche (auf Seite 69) diese meine Ansicht — zugleich mit der im Obigen ausgesprochenen — zu bestätigen scheint. Auch Fuchs (a. a. O. S. 120) und M. Steinitzer: „Über psychologische Wirkungen musikalischer Formen“ (S. 112) ergehen sich in ähnlichen Auffassungen und selbst ein so exakter Forscher wie Helmholtz dürfte mir hierin Recht geben. (S. dessen „Lehre von den Tonempfindungen“, Braunschweig 1877, S. 590.) Und in

und plötzlich in unser temperiertes Tonsystem, unsere harmonisch-polyphone Musik hereingestellt, sich in dieser absolut nicht zurecht finden könnte. Hat uns nun Th. Baker in seinem Buche über »Die Musik der nordamerikanischen Wilden« (Leipzig 1882) von den letzteren nachgewiesen, dass sie sich so ziemlich in den Anschauungen, Tonarten und in der Weise der alten griechischen Musik bewegt, so folgt daraus mit Notwendigkeit, dass auch der Wilde, unserer europäischen Musik unerwartet und unvorbereitet gegenüber gestellt, dieser ratlos gegenüber stehen muss.

¹⁾ Auch H. Berlioz (Ges. Schriften, deutsch von R. Pohl II, S. 249) verzweifelt an derselben; Sulzer (»Allg. Theorie der schönen Künste«, 1793, III, S. 423 ff.) versucht zwar diese Behauptung, als lasse sich kein allgemeines, objektives und absolutes Schönheitsprincip in der Tonkunst aufstellen, zu widerlegen; seine Beweisgründe erweisen sich aber, indem er sie auf das »Rythmische, welches alle Völker gleich lieben«, stützt, als sehr schwache und mangelhafte.

der That, dringt der nördliche germanische Geist nicht mit Vorliebe auf geistigen Inhalt? und liebt dagegen nicht der Romane weit mehr die sinnlich-schöne Form bei aller Kunstbetrachtung? Schon Hand erklärt (in seiner „Aesthetik der Tonkunst“, Leipzig 1837; I, S. 185): „Italiener haben nicht selten genug an formaler Schönheit und werden schon durch eine Musik befriedigt, welche über diese Grenzen nicht hinausreicht, wenn der Deutsche nach charakterischem Ausdruck und idealer Beseelung verlangt . . .“ Und woher kommt es schliesslich, dass der Herbart'sche Formalismus auf den Universitäten gerade in Oesterreich, einem südlicheren Lande, so sehr Boden gewonnen hat, während sein Widerpart, der Hegel'sche Idealismus und dessen Schule, im Norden Deutschlands, in Preussen geradezu zur Staatsphilosophie proclamirt werden konnte? Sollte sich aus dieser Beobachtung nicht, gleichsam transcendent, der alte Streit zwischen Idealisten und Formalisten in der Musik-Aesthetik erklären, wenn auch nicht schlichten und beilegen lassen? Sollte sich aus dieser Wahrheit nicht auch eine Erklärung für Hanslick's Standpunkt, als des Vertreters einer mehr südlichen, sinnlichen Geistesrichtung und Kunstanschauung finden lassen? Ich verkenne nicht, dass auch Hanslick von der notwendigen idealen Beseelung des von ihm zergliederten toten Musikschemas und mechanischen Tonkaleidoskops spricht (a. a. O., S. 35, 67 u. a. m. Ich citiere nach der 6. Auflage!) Aber wo hätte er solche Worte durch allzu rigoristische Bekräftigung des Gegenteils nicht wieder entkräftet? So darf — nach meiner festen Überzeugung — seine geradezu einseitige Neigung zur Formidee auch in der Tonkunst gewiss auf ein bei ihm dunkel vorwaltendes mehr Wienerisch-südliches Schönheitsgefühl zurückgeführt werden.¹⁾

Nicht ganz so verhält es sich natürlich mit einzelnen Punkten seiner Theorie, welche uns weniger auf eine (nationale) Verschiedenheit des Geschmacks und der Geistesrichtung, als

¹⁾ H. hätte freilich von einem anderen grossen Wiener Kinde lernen können, von Mozart, der doch (nach Jahn: »Mozart-Biographie«) gar oft über Compositionen, welche ihm vorgelegt wurden, sich geäussert haben soll: »Da ist nichts drin!« Ohne Zweifel enthält dieses Wort in aller Schlichtheit den Begriff »Inhalt« als *petitio principii*. Aber wie sagt doch Marx? »Das ist das Gebrechen der allermeisten Kunst-Philosophen, dass sie das Zeugnis der Künstler und der Kunstwerke versäumen, um den Faden ihrer Abstraktionen unbeirrt auszuspinnen.« (»Beethoven«, I, S. 257).

vielmehr auf logische Irrtümer führen. So erscheint es mir beinahe unbegreiflich, dass man in den verschiedenen Gegenschriften gegen jenes Buch — allein Stade (a. a. O., S. 22) macht davon eine Ausnahme — bis heute noch nicht einen wichtigen Satz auf- und angegriffen hat. Ich meine den folgenden: „Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmässig schönen Tonkörpers; sie sind nicht mehr er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn.“ (A. a. O. S. 194.) Beinahe möchte man glauben, hier nur den geistreichen — Feuilletonisten Hanslick reden zu hören. Wie? das Blut in unsern Adern wäre nicht zugleich unser Körper? wäre nicht feinsten, reinsten Extrakt des Stofflichen in uns? Wie? es wäre nicht sichtbar als das frische, schöne Rot organisch blühenden Lebens? Es flösse nicht, wenn der Arzt mit dem Messer in den Körper schneidet und bekundete damit nicht, dass es fliehen müsse, wenn man mit dem Seziermesser des Verstandes einem Organismus auf mechanische Weise beizukommen sucht? Ebenso möchte ich doch eigentlich wissen, mit was anderem, als indem man sich betrinkt, man das Wesen des Weines, als eines spezifisch berauschenden Getränkes, wohl am ehesten ergründe? (Vgl. bei H. S. 12.) Betrinkt man sich denn etwa mit purem Wasser? Ferner wenn H. meint, es sei ein zu überwindender und nur untergeordneter Standpunkt, wenn der Mensch von der rein elementaren (pathologischen) Wirkung der Musik zu sehr beeinflusst werde und noch nicht bis zum freien, wahrhaft aesthetischen Erfassen der Tonformen, der schönen Tonverhältnisse, und zwar dieser lediglich als Selbstzweck, sich erhoben habe, so möge er sich doch einmal in Berlin das Bild ansehen, wie gerade umgekehrt sein postuliertes Tonspiel, seine „tönend bewegten Formen“, d. h. eben das leere „Tonkaleidoskop“ — wie es von den Invaliden dort auf allen Strassen und Plätzen der Stadt abgeorgelt wird — auf die liebe Jugend elementar wirkt, welche mit offenen Augen und offenem Munde festgebannt vor dem Kasten des Leiermann's stehen bleibt, während doch jeder, diese „schönen Tonverhältnisse“ frei erfassende, erwachsene, aesthetische und gebildete Hörer sich mit Grausen von diesem ausdruckslosen Tongetändel abwenden muss! Noch schlimmer ist aber die Phrase (S. 6): „Das Schöne ist und bleibt schön (auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja) wenn

es weder geschaut noch betrachtet wird, also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjektes, aber nicht durch dasselbe“,¹⁾ eine Anschauung, die allerdings zu der auf Seite 4 aufgestellten Forderung, dass „in aesthetischen Untersuchungen vorerst das schöne Objekt und nicht das empfindende Subjekt zu erforschen sei“ ein würdiges Pendant bildet. Man könnte nach solchen Blüthen des H.'schen Kriticismus wirklich ernstlich zweifeln, ob es überhaupt einen Kant'schen Kriticismus je gegeben habe. Auch soll (S. 125) etwas durch eine „Hypothese“ (!) von Helmholtz „klar gelegt“ (!) worden sein; Seite 86 haben Töne und Gefühle einen „gewissen Zusammenhang“, während derselbe Verf. sich doch auf S. 169 gegen ein von Krüger gebrauchtes „gewissermassen“ über Gebühr ereifert. Dies alles sind indes nur auf's Geratewohl herausgegriffene kleinere Einzelheiten. Ganz besonders auffallend hingegen und wie nur irgend etwas eine Verständigung erschwerend, wo nicht gar illusorisch machend, ist nun vollends die nachweisbare, ausgedehnte Amphibolie der Begriffe: Gefühl und Gemüt (S. 11), Inhalt, Stoff, Material, Sujet, Form, Formung, Gehalt, Gedanke, Idee etc. bei Hanslick.²⁾ (Vgl. bes. S. 23, 64, 66, 70, 141, 171, 182 — namentlich hier tritt die Verwirrung sehr stark zu tage; was Inhalt eines Musikstückes sei, fragt der Verf. und meint: „Die Töne, aus welchen es bestehe;“ man fragt aber doch: was ist Inhalt der Tonkunst oder der Musik? also was enthalten die Töne, aus welchen diese Kunst besteht? — sodann noch S. 188 u. 189.) Er sagt zwar selbst (S. 182), die Begriffe Inhalt und Gegenstand seien vielfach verwechselt und durcheinandergeworfen worden, aber ich meine doch, er selbst hat nicht allzuviel gethan, um diese Verwirrung in der deutschen Musikaesthetik aufzuklären. Schon Fr. Th. Vischer, der seinerseits diese Begriffe einer näheren Untersuchung gewürdigt hat (s. bes. Aesth.

¹⁾ Sehr energisch wendet sich neuerdings Dr. R. Wallaschek (»Aesthetik der Tonkunst« S. 140) gegen dieses unhaltbare Sophisma.

²⁾ Wallaschek (a. a. O. S. 262) macht sehr treffend darauf aufmerksam, dass in der beliebten Gegenüberstellung von »Form und Inhalt« zwischen dem logischen und dem musikalischen Sinn dieser Begriffe streng unterschieden werden müsse. Auch kennt er wenigstens zwei Arten von Form und nennt »Harmonie und Contrapunkt« gar nicht schlecht »Formgebung« (ebenda).

III, 2; S. 811, 817) macht sehr glücklich darauf aufmerksam (ebendasselbst S. 790): „Was Hanslick sehr richtig gegen die falsche Trennung zwischen Inhalt und Form sagt, widerlegt nicht die Notwendigkeit, beide Begriffe zu unterscheiden und indem er sich auch dagegen kehrt, bewegt er sich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form, und diese Form wieder als den Inhalt der Musik zu behaupten.“ Wirklich scheint mir dies auch der eigentliche Haupt- und Grundfehler in den H.'schen Begriffsdeduktionen zu sein. Denn nicht nur herrscht überhaupt in der Aesthetik noch immer eine ganz merkwürdige Unklarheit und Unsicherheit gerade in Bezug auf diese wichtigen Grundbegriffe¹⁾ — eine Unsicherheit, die freilich aus der Relativität dieser Begriffe datiert — Hanslick insbesondere gebraucht mitunter Form für Inhalt, verwechselt Form mit Formung, trennt nicht genugsam Stoff von Form, sagt uns nicht, dass der Begriff „Form“ in der Musik eine dreifache Anwendung findet, (nämlich Form als: a) geordnete Töne, geformtes Tonmaterial: die aesthetisch-künstlerischen Formen der Melodie, Harmonie, des Contrapunktes — d. h. alles, was zur Generalbass-, Harmonie- und Contrapunktlehre gehört etc.; b) Fassung einer tonalen Idee in einem bestimmten Tonmaterial — Vokalmusik oder Instrumentalmusik? oder welche Instrumente? Orchester? Orgel? Klavier? c) Form als: historisch überlieferte und geistig begründete Kunstart, Schema, Façon — Sonate, Symphonie, Suite, Fuge, Lied ohne Worte etc.) und scheidet endlich Gehalt von Inhalt, als ob beides nicht schliesslich doch auf eins und dasselbe hinausliefen! Ist die Form bildende Kraft? oder ist sie vielmehr das in Raum und Zeit erscheinende Stoffliche? Sind die „Formen“ wirklich — wie man annehmen sollte — der Plural des Begriffes „Form“? Das sind die Fragen und ernststen Bedenken, die uns bei der Lektüre seiner Schrift nur zu oft bestürmen. Es freut mich ausserordentlich, diese kaum glaubliche Verwechslung genannter Begriffe durch H. auch schon bei Dr. C. Fuchs, in dem bereits mehrfach citierten Schriftchen „Praeliminarien“ etc. (S. 137 Anm.) heftig angegriffen zu finden: „Die gewohnheitsmässige Zusammenstellung von „Form

¹⁾ Max. Schasler (»System der Künste«, Leipzig 1882 S. 59 ff.) scheint mir in seiner Unterscheidung zwischen »Objekt, Material und Mittel« der Wahrheit noch am nächsten gekommen zu sein.

und Inhalt“, als wären sie Correlata, verdreifacht den Irrtum. Sie ist offenbar ein Gleichnis, von einem Gefäss und dem darin Enthaltenen hergenommen. (Daher wohl bei Hanslick der Ausdruck „Gehalt“ für „Inhalt“! der Verf.) In diesem entspricht die Form, welche das Gefäss hat, gar nicht seinem Inhalt, sondern dem Stoff, daraus es gemacht ist, und wovon seine Façon in der That abhängt; der Inhalt aber entspricht dem Gefäss nur überhaupt als dem Behälter, welche Form dieses auch habe, da er sich in jedem Falle nach dieser richtet. In dieser letzteren Hälfte ist das Gleichnis überhaupt zu empirisch roh, um auf Kunst und Kunstwert angewendet zu werden“

Alle diese Schwierigkeiten und Differenzen im logischen Ausdruck sind vielleicht noch Kleinigkeiten und vorübergehende Mängel, die wohl bei einigem guten Willen auf beiden Seiten ausgeglichen, bezw. beigelegt werden könnten, gegenüber einem grossen Grundirrtum, einem stark einschneidenden Cardinal-Fehler, der H.'s Theorie leider durch und durch beherrscht. Ist es denn so sehr ausgemacht — fragen wir — gleichsam ohne weitere Beweisführung und Voraussetzung als Axiom festgestellt, dass „Gehalt und Wesen“ der Tonkunst ein „spezifisch Musikalisch-Schönes“ sein müsse? Ist wirklich das „Schöne“ schlechthin und ganz ohne weitere Einschränkung als einziges Princip für eine Aesthetik der Tonkunst aufzustellen? Abermals ist es die vortreffliche Schrift „Praeliminarien“ etc. von Dr. C. Fuchs, welche mir in dieser Frage hilfreich zur Seite steht. Im § 2 derselben würdigt der Verfasser die bei Hanslick offenbar vorausgesetzte Berechtigung des absoluten Schönheitsprinzipes für eine Aesthetik der Tonkunst einer eingehenden Untersuchung und kommt dabei schliesslich zu dem interessanten Resultat, eine solche überhaupt in Zweifel ziehen zu müssen. Nicht einverstanden mit dem Verf. bezüglich dessen, was er am Eingang dieses § von der Kant'schen „Kritik der Urteilskraft“ sagt: als habe der Philosoph diesen „Versuch über die Kunst“ „offenbar nur zur Completierung seines Systems“ angestellt — stimme ich mit ihm in allen den Ausführungen vollkommen überein, welche ich der leichteren und besseren Verständigung halber im Nachfolgenden wörtlich citieren will. „Der Irrtum (die Frage nach dem Schönen als den obersten — wohl gar den alleinigen

Gesichtspunkt in der Betrachtung der Kunst aufzufassen) zieht sich durch die ganze Geschichte der sogenannten Aesthetik in Deutschland hindurch, wie aus der Darstellung derselben von Hermann Lotze zu ersehen ist.¹⁾ Freilich musste zu dem Zwecke, diesen Gesichtspunkt zu dem herrschenden zu machen, der Begriff des Schönen über seine ursprüngliche Sphäre hinaus erweitert werden “ (S. 7.) „Die ursprüngliche Heimat des Begriffes Schön ist unzweifelhaft und nachweislich das Sichtbare, das plastisch oder malerisch Anziehende, den Augen durch Proportionalität der körperlichen Formen, durch Reichtum und Sinnlichkeit der Farben Wohlthuende²⁾. Der zu allernächst liegende Sinn des Wortes ist sogar der populäre, wonach ein jeder schön heisst, was seinen Augen wohlgefällt Es ist erst ein höherer Sinn, in welchem man Schönheit von einer Gestalt prädicirt, die man ohne persönlich-sinnliches Interesse betrachtet,)³ nemlich der Sinn, dass diese Erscheinung deutlicher, als generell mit ihr gleichnamige, das Wesen ihrer Gattung die Idee, welche in ihr erscheint, dem Auge zu erkennen gibt Hiermit gelangt denn zuerst, noch mit Recht, ein mystisches Moment in

¹⁾ Auch neuerdings wieder, von Gustav Engel in dessen »Aesthetik der Tonkunst« S. 262, wird jene Frage als oberstes Princip aufgefasst und festgehalten.

²⁾ Mit dieser Loupe besehen erscheinen Hanslick's Gleichnisse von der »Tonarabeske« und dem »Tonkaleidoskop« doch als höchst bedenklich! — Vgl. zu Obigen auch R. Wagner »Ges. Schr.« Bd. IX. S. 89 f.: »Immer bleibt hier (bei der bildenden Kunst) das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willensfreien, aesthetischen Anschauung versenken. Diese Beruhigung beim reinen Gefallen am Schönen ist es auch, welche von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle übrigen Künste hinübergetragen, als Forderung für das aesthetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist und vermöge dieser den Begriff der Schönheit erzeugt hat, wie er denn in unserer Sprache, der Wurzel des Wortes nach, deutlich mit dem Schein (als Objekt) und Schauen (als Subjekt) zusammenhängt.« Vgl. hierüber sodann die interessanten sprachlichen Untersuchungen über den Begriff der »Schönheit« bei Jungmann. (Aesthetik S. 49 ff. Der Verf. irrt nur in den Consequenzen, die er daraus ziehen zu können vermeint.) »Schön ist mit Schauen sprachverwandt«, heisst es ferner bei Dr. H. v. Stein: »Die Entstehung der neueren Aesthetik« (Stuttgart 1886) S. 97. (Die Ableitung Schilling's — s. »Aesth. der Tonk.« S. 24 ff. — ist eine ganz vage.)

³⁾ Es liegt in der antiken Sage von der »Wahl des Paris« ein gar tiefer Sinn und gewiss ist hier von der Kant'schen »Interesselosigkeit des Schönen« noch lange nicht die Rede.

der Sinn des Wortes Schönheit, welches dann aber beliebig erweitert wurde“ (S. 8). „Zulässig ist der von uns gekennzeichnete zwiefache Sinn des Schönheitsbegriffes, weil der eine allemal dem populären, der andere dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch anheim fällt.“ (S. 10.) „ Es gibt kein Recht und keine Möglichkeit, einen Begriff, der aus der Welt des Sichtbaren stammt, auf die weder sichtbare, noch sonst äusserlich anschauliche „Welt des Gemütes“ (wie doch Musik so oft definiert wird) zu übertragen¹⁾, die sich dem Auge in Mienen und Geberden doch niemals ihrem zarteren Getriebe nach zu erkennen gibt.“ (S. 11.) „Es erhellt, dass der Gesichtspunkt der Schönheit (in der Musik) niemals ein summarisches Princip der Rezension als der auf das Ganze eines Werkes angewandten Kritik abzugeben vermag, daher denn auch ein etwa darauf abzielendes Unternehmen verdächtig erscheinen muss, wenn es mit der Erklärung anhebt, es handle vom Musikalisch-Schönen“. (S. 11.)²⁾

Dies alles erst einmal festgestellt, gehen wir nun einen Schritt weiter und legen uns die Frage vor: Kennen wir nicht seit (Burke-) Kant einen Gegensatz des Schönen und Erhabenen in Natur und Kunst? Beherrscht dieser Gegensatz als Systematik nicht beinahe die gesamte Nach-Kantische deutsche Aesthetik in Form einer Coordinierung beider Begriffe zu sehr, als dass wir hier bei der Musik so ohne weiteres mit einem Male von ihr abstrahieren dürften?³⁾ Sagt doch selbst Fechner (Vorschule der Aesthetik; II. S. 163): „In der That pflegt nächst der Kategorie der Schönheit die Kategorie der Erhabenheit als der wichtigste Begriff der Aesthetik behandelt und sozusagen als Nebenbuhler jener Kategorie in der Herrschaft

¹⁾ Vgl. hiezu R. Wagner: Ges. Schr. Bd. IX. S. 96 ff.

²⁾ Lazarus sagt (Leben der Seele II, S. 323): »Die Psychologie hat kein Recht, die vorhandene Wirkung eines Tonstückes nach einem Princip zu bestimmen, welches mehr als $\frac{9}{10}$ der Zuhörer von dem Erfahrungsgebiet ausschliesst, indem sie nur auf die Kenner achtet; sie hat kein Recht zu Gunsten der Aesthetik das als Wirkung der Musik überhaupt zu bestimmen, was nur bei einer besonderen Klasse von Zuhörern sich als solche kundgibt.«

³⁾ Auch Dr. G. Schilling stellt ganz zu Anfang seiner »Aesthetik der Tonkunst« (S. 1 f.) »Das Schöne und das Erhabene« als »das Element« d. h. die beiden Hauptprobleme aller Aesthetik auf, bemerkt aber doch (S. 33), dass ihm »das Erhabene und Schöne nur als eine Gattung der Schönheit, nicht etwa als ein Gegensatz des Schönen selber erscheine.«

über das aesthetische Gebiet betrachtet zu werden“; und konnte doch E. O. Lindner in seinen „Abhandlungen zur Tonkunst“ (Berlin 1864; S. 194) unverhohlen darüber klagen: dass es „z. B. bei der Kunst kein Ende nehme mit dem Schönen und Erhabenen, dem einzelnen Kunstwerk jedoch dergleichen sich ausweise als jene Schlüssel mit krausem Bart, die selbst für einen Faust keine Riegel haben“. Man kann allerdings — und selbst nach obigen Fuchs'schen Ausführungen — noch darüber streiten, ob beide Begriffe als absoluter Gegensatz zu fassen seien oder ob sie nur im relativen, engeren Sinne gemeint sind und als solche beide innerhalb des Bereiches eines höheren, absoluten und allgemeinen Schönheitsbegriffes, der wieder in diese beiden als Unterarten zerfallen würde,¹⁾ liegen: allein man hat doch zum mindesten die Verpflichtung, dieses gewichtige Moment, d. h. eine solche genauere Unterscheidung zu berücksichtigen. Von alledem findet sich nun aber bei Hanslick kaum eine Spur. Nur an einer einzigen Stelle S. 109 huscht wie ein flackerndes Irrlicht die Unterscheidung eines „graziösen“ und eines „erhabenen“ Komponisten am Leser vorüber. S. 84²⁾ bringt nicht einmal die so naheliegende Andeutung eines Musikalisch-Erhabenen. Das Diktum auf S. 88: „Das Musikalisch-Schöne in dem von uns angenommenen spezifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das „Klassische“ noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem „Romantischen“. Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht Bach so gut als Beethoven, Mozart so gut als Schumann. Unsere Thesis enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme“ (NB. qui s'excuse s'accuse!) — ich sage: dieses Diktum erscheint doch mehr als verdächtig, wenn wir Hanslick's Verständnis des Beethoven'schen Wesens vor einem Werke wie dessen IX. Symphonie, zu dessen Beurteilung und

¹⁾ Vgl. Herbart: S. W. I, S. 132 f.: § 87 »Man fängt nach Kant gewöhnlich damit an, das Schöne vom Erhabenen zu unterscheiden. Man sieht also das Schöne im engeren Sinne als eine Art an, zu welcher das Aesthetische der Gattungsbegriff sein würde«. So auch Fechner a. a. O. II, S. 166 f.: »Das Schöne, insofern man es nach einer engeren Fassung dem Erhabenen gegenüberzusetzen will«.

²⁾ »Wo das Musikalisch-Schöne fehlt, wird das hineinklügeln einer grossartigen Bedeutung es nie ersetzen und dies ist unnütz, wo jenes existiert«. Als ob an Stelle jenes nicht vielleicht das Musikalisch-Erhabene eintreten könnte!

Ausmessung eben sein vorgefasster Begriff vom Musikalisch-Schönen nicht ausreicht, plötzlich ein Kreuz schlagen sehen (vgl. a. a. O. S. 100 Anmerkung) und auch seine Verehrung für den gewaltigen Thomaskantor durch das ganze Buch hindurch als eine immerhin recht kühle und reservierte empfinden müssen. Und ob schliesslich das, was er vom Architektonischen als einem blossen Zweige des Musikalisch-Schönen sagt (S. 93), nicht doch, wenigstens zum Teil, weit eher auf ein Musikalisch-Erhabenes Anwendung zu finden hätte, das wollen wir hier vorerst noch gänzlich auf sich beruhen lassen. Gleichwohl begreifen wir, wenn wir nur erst einmal auf Herbart'sche Principien zurückgehen, diese Scheu, das Erhabene in seine aesthetischen Untersuchungen mit aufzunehmen, recht gut. Herbart schreibt nemlich einmal: „Alle aesthetischen Gegenstände wirken bei günstiger Gemütslage auf den Gemütszustand; hat man nun vom Schönen nicht abstrahiert, so wird man in den Erregungen die Principien der Aesthetik suchen und sie deshalb verfehlen“. Zu diesen Erregungen zählt er nun: „Das Erhabene, das Hübsche, Reizende, Anmutige, Niedliche, Schmückende, Grosse, Edle, Feierliche, Prächtige, Pathetische, Rührende, Wunderbare, welche sämtlich von der Wirkung eines wahrhaft Schönen entfernt sind.“ Diese Theorie ¹⁾ ist wichtig genug, erwähnen sie doch alle drei „Geschichten der Aesthetik“ von Zimmermann, Lotze und Schasler (S. 1098), während Lotze sie mit gewichtigen Gründen widerlegt (a. a. O. S. 253). Wie erklärlich also, wenn Hanslick, der „Schüler Herbart's“, durch Aufstellung eines Musikalisch-Erhabenen nicht mit dem von ihm selbst so sehr perhorrescierten „Pathologischen“ der Musik ernstlich in Conflict kommen wollte! Was uns aber ausserordentlich verwundern muss, ist die Thatsache, dass keiner von seinen ausgesprochenen Gegnern diese Frage entschieden aufgegriffen und weiter verfolgt hat. Gf. Laurencin, Stade, Hostinsky und die übrigen bringen nichts dergleichen.

¹⁾ Angedeutet erscheint sie übrigens schon bei Kant, wenn dieser in seiner »Kritik der Urteilkraft« § 52 schreibt: »Auch kann die Darstellung des Erhabenen, sofern sie zur schönen Kunst gehört in einem gereimten Trauerspiele, einem Lehrgedicht, einem Oratorium sich mit der Schönheit vereinigen; und in diesen Verbindungen ist die schöne Kunst noch künstlicher: ob aber auch schöner (da sich so manigfaltige verschiedene Arten des Wohlgefallens einander durchkreuzen), kann in einigen dieser Fälle bezweifelt werden«.

Kullack gibt mehrere interessante Andeutungen über ein Erhabenes in der Tonkunst; mehr als rudimentäre Ansätze, eine irgendwie ausführlichere Erörterung im obigen Sinne gibt er nicht. Ambros — den Hostinsky „den ersten Repräsentanten der gesamten gegen das Buch „Vom Musikalisch-Schönen“ gerichteten Polemik“ nennt¹⁾ — führt zwar einiges Wenige über jenen Begriff in seiner Schrift an, seine Notizen hierüber scheinen ihm aber selbst nicht Befriedigung gewährt zu haben, denn in der Vorrede spricht er sich ausdrücklich dahin aus: dass es „sehr leicht gewesen wäre und verlockend genug war, an den Schluss des Buches eine weitere Abhandlung über die Ausdrucksfähigkeit der Musik im Erhabenen — und in dessen verschiedenen Brechungen als tragisches u. s. w. — ebenso im Komischen, über den Humor in der Musik u. s. w. anzuknüpfen“. Warum hat er doch dieser Lockung widerstanden, diese Idee nicht weiter verfolgt, und diese Studie nicht zur Ausführung gebracht! — muss man da wohl klagend ausrufen. Wie viel hätte ein Mann von solch umfassendem Wissen und solch vielseitigen Geistesanlagen, vor allem aber von solch tiefen, historischen Kenntnissen, wie er, damit Gutes stiften, wie viel hätte er durch Veröffentlichung der beabsichtigten Abhandlung Klarheit schaffen können! So aber hat uns sein nicht genug zu beklagender allzufrüher Tod für immer der Möglichkeit beraubt, diesen Plan irgend wann einmal von seiner kundigen Hand realisiert zu sehen. Von anderen wichtigen Aesthetikern oder Theoretikern fand ich wohl bei Rochlitz, Schilling, Hand, Zeising, Vischer-Köstlin, Carrière, Karl Köstlin, Eckardt, Krüger, Fechner, Engel, (H. A. Köstlin) u. a. — einzelne, zum Teil immerhin höchst dankens- und beachtenswerte Anhaltspunkte über ein Erhabenes, bezw. über erhabene Wirkungen der Musik; nirgends aber traf ich auf eine erschöpfende Behandlung oder doch genauere Fixierung und Umgrenzung des Begriffes vom Musikalisch-Erhabenen als solchen, wie er den allein richtigen Gegensatz zu Hanslick's Begriff vom „Musikalisch-Schönen bilden müsste. Der einzige R. Wagner hat, wiewohl auch wieder nicht mit direkter Anknüpfung an seine Polemik gegen Hanslick, den Versuch gemacht, jenen Begriff in aller Kürze zu formulieren und ihn

¹⁾ Wallascheck (a. a. O. S. 72 u. an a. St.) ist Ambros leider nicht gerecht geworden.

für die Musikaesthetik als Postulat aufzustellen. (Vgl. Ges. Schriften und Dichtungen; Leipzig 1873 Bd. IX S. 96 f., 114, 124); wir werden uns später noch spezieller damit zu beschäftigen haben.

Die nach Kräften mögliche wissenschaftliche Ausgestaltung, d. h. die historische Begründung und philosophische Einführung eines „Musikalisch-Erhabenen“ in die Aesthetik, (und zwar auf dem Umwege und unter dem Nachweis eines Erhabenen in der Musik durch Gegenüberstellung zu demselben), — das ist es nun, was sich vorliegende Abhandlung zur Aufgabe macht, bei deren Ausarbeitung dem Verfasser das oben mitgeteilte Wort des vortrefflichen Musikhistorikers Ambros, wie die soeben erwähnten, man darf sagen grundlegenden, Ausführungen eines genialen, denkenden Künstlers wie R. Wagner die freundlich leuchtenden Leitsterne waren. Seine Schrift im Ganzen soll nicht so fast eine negative Polemik gegen Hanslick, als vielmehr die ernstgemeinte Vorarbeit zu einer positiven und produktiv aufbauenden, umfassenderen Entwicklung unseres Begriffes sein. Hat sie in Vorstehendem, gleichsam zur Einleitung, eine Art Geschichte der Anregungen gegeben, welche den Verfasser bis zur Inangriffnahme dieser Arbeit leiteten (woraus sich dem Leser zugleich der mehr aphoristische Charakter so mancher Partieen dieses Capitels erklären mag), so wird sie im nächsten Abschnitt als notwendige, empirische Grundlage zu allen späteren Untersuchungen eine gedrängte Erörterung über die geschichtliche Herkunft des Erhabenheitsbegriffes überhaupt und daran anknüpfend den Versuch einer selbständigen Formulierung desselben vorführen, in einem weiteren (III.) Abschnitt dagegen eine historische Übersicht über die bei namhaften Aesthetikern und Theoretikern mannigfach sich vorfindenden Äusserungen und Andeutungen bezügl. erhabener Wirkungen der Musik herbeibringen, um erst nach solchen Prämissen (im IV. Capitel) — nicht ohne zuvor noch die Frage nach Wesen und Inhalt der Tonkunst gestreift zu haben — die beabsichtigte Deduktion eines Erhabenen in der Musik nach einzelnen, besonders charakteristischen Beispielen in Angriff zu nehmen. Ein abschliessender V. Teil wird uns vollends über den wichtigen Begriff eines „Musikalisch-Erhabenen“, als eines Erhabenen der Musik, die erwünschte Aufklärung schaffen.

II.

Hatte schon Longin,¹⁾ ein Schriftsteller aus dem 3. Jahrh. nach Christo, (um 213) die Wirkungen und Eindrücke des Erhabenen auf die Gemüter einer näheren Untersuchung gewürdigt — wenn auch vorerst jenen Begriff rein nur auf die Rhetorik angewendet — und lange nachher Baumgarten in seinen „Aesthetica“ (1750) dem Erhabenen ein besonderes Capitel mit der Überschrift „Magnitudo aesthetica“ gewidmet, so sind es vornehmlich zwei englische Philosophen: Edm. Burke (1730 — 1797) und H. Home (1696 — 1782), welche sich die philosophische Einführung und Begründung jenes Begriffes besonders angelegen sein liessen, ersterer in seinem Buche „A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful“ (1757), letzterer in seinen „Elements of criticism“ (1762 — 1765). Namentlich ersteres Werk ward von grundlegender Bedeutung für die spätere Entwicklung unseres Begriffes, insofern es durch scharfe Unterscheidung eines Geselligkeits- und eines Selbsterhaltungstriebes, sowie durch Zurückführung der Idee des Schönen auf ersteren, der Idee des Erhabenen dagegen auf letzteren, den Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Erhabenen in der Aest-

¹⁾ »*Περὶ ὑψους*«. Ins Deutsche übertragen von Heinrich Heinecke (Dresden 1737) und I. G. Schlosser (Leipzig 1781). Longin war eben damals wieder aufgefunden und mit Interesse aufgegriffen worden (durch den Franzosen Boileau, der ihn übersetzte und commentirte, vgl. das soeben erst erschienene Buch von Dr. H. v. Stein: »Die Entstehung der neueren Aesthetik«, Stuttgart S. 4 f.) und er beschäftigte die Geister jener Zeit ungemein. Eine ungeheuere Menge von Dissertationen und Monographien über ihn und seinen Traktat gibt davon Zeugnis (vgl. Sulzer »Allgem. Theorie d. sch. Künste«, Artikel: Erhaben); Swift verfasste eine (Gegen) Schrift mit dem Titel: »*Περὶ βύθους*«.

Eine Schrift des Rhetors Caecilius über die gleiche Materie scheint dagegen verloren gegangen zu sein; vgl. Mendelssohn's Abhandlung »Ueber das Erhabene u. Naive« S. W. I. S. 309 (Leipzig 1843) u. R. Zimmermann: »Gesch. d. Aesthetik« S. 151.

hetik begründete.¹⁾ Wenn es dabei jedoch zu dem Resultat gelangt: „Gefahr und Schmerz, in der Nähe durchaus schrecklich und untauglich uns zu gefallen, könnten in gewissen Entfernungen und mit gewissen Einschränkungen ergötzend werden und seien es auch wirklich“ — so hat wohl Rob. Zimmermann vollkommen recht, wenn er dagegen bemerkt,²⁾ dass es auf solche Weise also nichts Erhabeneres geben müsste, als vom sicheren Strand aus ein Schiff mit Mann und Maus untergehen zu sehen und dass insofern niemand geeigneter wäre das Erhabene zu geniessen, als der feige Spiessbürger. Zudem wäre auch Burke's Wirkung des Erhabenen eine solch' rein physiologische,³⁾ dass Schlegel später sagen konnte: sein Erhabenes könne man in der Apotheke kaufen! Home andrerseits scheint zwar auch das Erhabene vom Schönen getrennt, indes dasselbe noch zu sehr mit dem Begriff des Regelmässigen „Grossen“ in einen Topf zusammengeworfen zu haben,⁴⁾ durch welche Bestimmung es sich gerade dem Schönheits-Begriff nähern würde.⁵⁾ „Bei Kant sind die Anregungen Burke's bis ins Einzelste hinein zu verfolgen“, sagt H. Hettner in seiner „Litteraturgeschichte des 18. Jahrh.“ (4. Aufl. Braunschweig 1881; Seite 441 des 1. Bandes), und in der That existiert sogar eine längere, ausführlichere Anmerkung des Königsberger Philosophen am Schluss seiner Erörterungen über das Erhabene (vgl. „Kritik der Urteilskraft“ § 29, Anm.), welche

¹⁾ Über Burke sagt H. Hettner (»Litteratur-Gesch. d. 18. Jahrh.« 4. Aufl. Braunschweig 1881; S. 441 d. I. Bandes): »B. hat keine Ahnung von dem Hohen und Geistigen, das das eigenste Lebensgeheimnis der Kunst ist. Die Gegensätze des Erhabenen und Schönen stehen ihm ganz unvermittelt neben einander ohne tiefere, bindende Einheit«.

²⁾ Geschichte der Aesthetik (Wien 1858) S. 262.

³⁾ S. darüber auch Kant: »Kritik der Urteilskraft«, Ausgabe in Reclam's Universalbibliothek (S. 136 f.).

⁴⁾ Schon Mendelssohn (in der bekannten Abhandlung »Über das Erhabene u. Naive« S. W. I, S. 313) polemisiert gegen eine solche Auffassung des Erhabenen.

⁵⁾ Ich entnehme obige Daten vornehmlich folgenden Werken: Robert Zimmermann »Gesch. d. Aesth.« S. 151, 235 ff., 259 ff.; 272; M. Schasler »Krit. Gesch. d. Aesth.« (Berlin 1872) I. S. 301, 541 ff.; Fr. Th. Vischer »Über das Erhabene u. Komische« (Stuttgart 1837); Solger »Vorlesungen über Aesthetik« (Leipzig 1829) S. 27 ff.; Carrière »Aesthetik (Leipzig 1859) I. S. 108 ff. Auch H. Hettner: »Litteraturgeschichte des 18. Jahrh.« I. S. 378, 440 f. wäre hier zu citieren.

sich mit Burke und dessen Anschauungen eingehender befasst, dessen Schrift im Jahre 1773 in einer sehr guten, von Chr. Garve besorgten und seither berühmt gewordenen, deutschen Übersetzung zu Riga bei Hartknoch erschienen war. Hier war der grosse „Kritiker“ auf sie aufmerksam geworden und die in jenem Buche niedergelegten, fruchtbaren Ideen gewannen auf ihn so sehr bestimmenden Einfluss, dass die im Jahre 1790 zu Berlin erschienene „Kritik der Urteilskraft“ — sein aesthetisches und letztes Hauptwerk — zum erstenmal für Deutschland eine tiefergehende und weiterausholende Begriffsbestimmung des Erhabenen versuchte und derselben einen eigenen, mit dem über das Schöne gleichwertigen, grossen Abschnitt widmete.¹⁾ Ganz im Verhältniss zu der grundlegenden Bedeutung und Wichtigkeit dieses „Meisterstückes der Kant'schen Aesthetik“ — als welches Privatdozent Dr. H. v. Stein in Berlin dieses Kapitel, mir sehr sympathisch, einmal bezeichnete²⁾ — seien im Folgenden die wesentlichsten Haupt- und Grundzüge jener Begriffsbestimmung zumeist dem Wortlaut getreu und so ausführlich wie möglich wiedergegeben.

Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt. Das Schöne kommt mit dem Erhabenen darin überein, dass beides für sich selbst gefällt. Allein das Schöne in der Natur betrifft die Form des Gegenstandes in seiner Begrenztheit; das Erhabene ist dagegen auch an formlosen Gegenständen zu finden, sofern an ihnen Unbegrenztheit vorgestellt wird. Also das Wohlgefallen ist dort mit der Qualität, hier mit der Quantität verbunden. Ersteres ist direkt mit einem Gefühl der Beförderung des Lebens ausgestattet, dieses entspringt indirekt durch Hemmung und daraufhin um so stärkere Ergiessung der Lebenskräfte. Das Wohlgefallen am Erhabenen ist nicht positive Lust, sondern negative Lust, d. h. Bewunderung und Achtung. Denn, finden wir im Naturschönen Zweckmässigkeit, so ist dem Erhabenen in

¹⁾ Schon im Jahre 1764 hatte übrigens Kant »Beobachtungen über den Begriff des Schönen und Erhabenen« veröffentlicht.

²⁾ Auch Schopenhauer, gelegentlich seiner »Kritik der Kant'schen Philosophie« überhaupt (»Welt a. Wille und Vorstellung« I, S. 630), nennt diese Theorie des Erhabenen »das Vorzüglichste der Kritik der Urteilskraft«, welche »ungleich besser gelungen sei als die des Schönen«, so dass, »wenn sie gleich nicht die eigentliche Auflösung des Problemes gebe, sie doch sehr nahe daran streife«.

der Natur Zweckwidrigkeit für unsere Urteilskraft, Unangemessenheit unserem Vorstellungs- (? Kant sagt: „Darstellungs-“) Vermögen wesentlich. (Kant spricht an einer Stelle a. a. O. S. 98 vom Chaos und der wilden Regellosigkeit der Natur als vorzüglich erhabenen Momenten.) Der Begriff des Erhabenen der Natur — meint Kant — sei nicht so wichtig wie der des Schönen in derselben. Zum Schönen in der Natur müssen wir einen Grund ausser uns suchen, zum Erhabenen aber nur einen in uns: „Das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein.“ Daher ist auch nicht der Gegenstand selbst erhaben zu nennen, sondern vielmehr jene Geistesstimmung, welche dieser Gegenstand bei uns hervorruft. Der Gegenstand kann eben nur zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sein.¹⁾ Setzt nun der Geschmack am Schönen eine ruhige, contemplative Stimmung des Gemütes voraus, so zeichnet sich das Gefühl des Erhabenen durch eine Bewegung des Gemütes aus, welche durch die Einbildungskraft entweder auf das Erkenntnis- oder auf das Begehrungsvermögen bezogen wird. So ergibt sich, unabhängig von der bei der Bestimmung des Schönen beliebten Einteilung nach den vier Kategorien: Quantität, Qualität, Relation und Modalität, hier noch die besondere Gliederung in die zwei Hauptabschnitte: Vom Mathematisch-Erhabenen und vom Dynamisch-Erhabenen.²⁾

Nach solchen Voraussetzungen geht Kant zur Namenklärung des Erhabenen über und gibt dieselbe in folgender Weise: Erhaben ist das, was schlechthin gross, d. h. mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist, mit anderen Worten: es ist eine Grösse, die bloß sich selber gleich ist, die keinen ihr angemessenen Maassstab ausser ihr, sondern bloß in ihr kennt; oder auf die Geistesstimmung übertragen: was auch nur denken zu können, ein Vermögen des Gemütes beweist, das jeden Maassstab der Sinne übertrifft.³⁾ Dies ist wichtig; denn mit dieser Bestimmung hängt offenbar zusammen eine unter der Kategorie „Qualität“ besprochene, auf dem Contrast zwischen Einbildungskraft und Vernunft (beim Schönen: auf

¹⁾ »Kritik der Urteilskraft«, (Reclam-Ausgabe Leipzig) S. 95. ff., 103, 109 f., 120, 124.

²⁾ A. a. O. S. 98 ff., 112.

³⁾ S. 100 ff.

der Einhelligkeit zwischen Einbildungskraft und Verstand) beruhende, subjective Zweckmässigkeit.¹⁾ Während es der rein logischen, mathematischen Grössenschätzung unmöglich ist, durch unendliche Zahlenreihen das gegebene Unendliche nicht nur auf- sondern als Ganzes, als eine Totalität zusammenzufassen, geraten wir bei der aesthetischen Betrachtung des Erhabenen auf ein übersinnliches Vermögen in unserem Gemüte, welches, als Erweiterung unserer Einbildungskraft an sich selbst, uns das Unendliche ohne Widerspruch denken lässt, eine Lust, welche nur auf Grund einer aesthetischen Unlust möglich ist. Daher ist die Natur erhaben in denjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee der Unendlichkeit bei sich führt,²⁾ d. h. genau genommen: das Gefühl des Erhabenen in der Natur ist Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption erweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unseres Erkenntnisvermögens über das grösste Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht.³⁾ Gehen wir weiter zum Dynamisch-Erhabenen, so ist die erste wesentlichste Beobachtung, die wir hierbei zu machen haben, die: dass die Natur, als eine Macht betrachtet, welche über uns keine Gewalt hat, dynamisch-erhaben zu nennen sei. Es kann aber die Natur für die aesthetische Urteilskraft als dynamisch-erhaben gelten nur insofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird. Andererseits kann man auch wieder einen Gegenstand als furchtbar betrachten, ohne sich vor ihm zu fürchten, indem man sich eben den Fall denkt, wo man ihm etwa mit Widerstand begegnen wollte und wo dieser Widerstand durchaus vergeblich sein würde. Und dies ist von Belang; denn wer sich vor der Natur und ihren Phänomenen noch fürchtet, kann über das Erhabene in der Natur überhaupt gar nicht urteilen. Die Natur, wie sie als erhaben von uns beurteilt wird, ruft in uns eine Kraft wach, die nicht Natur ist. Sie erhebt die Einbildungskraft zur Darstellung (=Vorstellung)⁴⁾ derjenigen Fälle, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit

¹⁾ S. 110, 113.

²⁾ S. 103—115, S. 120.

³⁾ S. 111 f.

⁴⁾ Vgl. Vierteljahresschrift f. wissenschaftliche Philosophie, Leipzig 1886, 3. Heft S. 313.

seiner Bestimmung selbst über die Natur sich fühlbar machen kann und diese Selbstschätzung verliert dadurch nicht, dass wir uns sicher fühlen müssen, um dieses begeisternde Wohlgefallen zu empfinden.¹⁾ Darum wird der Wilde, der rohe Mensch, der ohne Entwicklung sittlicher Ideen sich ganz der Furcht vor den drohenden Naturvorgängen hingibt, das was wir erhaben und furchtbar nennen, nur abschreckend finden können. Aber wenn auch das Urteil über das Erhabene Cultur bedarf, so ist es doch dadurch nicht eben erst von der Cultur erzeugt, sondern hat seine Grundlage in der menschlichen Natur selbst, d. h. in der Anlage zum Gefühl für (praktische) Ideen, welche man mit dem gesunden Verstand zugleich jedermann ansinnen und von ihm fordern kann. Und so sprechen wir bei Beurteilung des Schönen von einem Mangel an Geschmack, hier in der Beurteilung des Erhabenen dagegen von einem solchen des Gefühles.²⁾ In einer „Allg. Anmerkung zur Exposition der aesthetischen, reflektirenden Urtheile“ gibt uns der Philosoph noch eine Art resümirendes Facit, eine wechselseitige Gegenüberstellung und Beleuchtung der bisher erörterten Begriffe: Angenehm, Schön, Erhaben und Gut, eine Darstellung, in welcher noch gar manch' interessantes neues Licht auf das Erhabene zurückfällt und vor allem gar manche Andeutungen späterer Schiller'scher Ideen deutlich hervortreten. Mit einer Widerlegung jener von Burke versuchten, rein physiologischen, s. z. s. medizinischen Erklärung der Wirkung alles Erhabenen schliesst das Ganze ab.³⁾

So weit Kant! — Um nun einen in der gesamten deutschen Aesthetik seither immer wieder als Ferment wirkenden philosophischen Gegensatz in dieser Sache (die Frage nemlich: ob das Erhabene den Gegensatz des Schönen bilde, oder ob es selbst ein Schönes sei) schon von Anfang an klar zu fixieren, lassen wir hier gleich die Anschauungen Herder's, des grossen Antipoden Kant's, folgen. Dass der grosse — sit venia verbo — „Metakritiker“ Kant's auch an diesem Abschnitt seiner Lehre allerhand auszusetzen haben würde, war vorauszusehen. Er bringt einiges Wichtige, sachlich Belangreiche und namentlich zahlreiche neue und interessante Beispiele herbei. Allein

¹⁾ S. 115—120.

²⁾ S. 121 f.

³⁾ Vgl. a. a. O. S. 123—138; 129, 124, 130, 132, 129, 133 f.

man darf sich doch nicht verhehlen, dass er sich hinsichtlich der logischen Schärfe und zwingenden Consequenz seiner Urtheile nicht eben allzusehr (und schon gar nicht vor seinem Gegner) auszeichnet. So polemisiert er vor allem gegen einen Begriff des Erhabenen, den Kant — meines Erachtens — gar nicht einmal gemeint hat. Folgende Sätze mögen das klar erweisen. Das Erhabene ist nicht Fiebererschütterung — so ungefähr argumentiert er — nicht unlustiges Gefühl unmächtiger Anstrengungen, sondern gerade und reine Bewunderung, Quell neuer Thätigkeit und Tugend, bei dem sich das Herz erweitert und die Brust hoch aufschlägt, die Stimme: aufwärts! ruft und mit neuem Geiste begabt wir frisch aufwärts steigen.¹⁾ Erhabene Gefühle können keine anderen sein, als die sich wirklich erhaben, das ist vom Niedrigen entfernt und in einer Höhe fühlen. Sie stehen nicht drunten und krümmen sich hinauf; sie fühlen sich droben. Ein Gefühl des Erhabenen oder am Erhabenen kann nichts als die Empfindung seiner Höhe und Vortrefflichkeit sein, mit einem Maass zu sich selbst, vielleicht auch mit Sehnsucht, zu ihm zu gelangen, gewiss aber mit der Hochachtung, die dem Erhabenen gebührt. Das ist die Elevation, die Erhebung. Es erhebt zum erhabenen Gegenstand Verwirrung der Begriffe ist's, wenn man das Erhabene in Nacht und Nebel, in Höhlen und Tiefen, in Grauendem und Furchtbarem, gar im Formlosen sucht. Verwirrung der Gefühle ist's, wenn man die seligste Empfindung, über sich selbst erhoben zu werden, zum Kampf der Titanen macht“. (A. a. O. S. 663 f.) Und in dieser poëtisierenden Art und Weise geht es bei ihm fort! Man sieht, Herder philosophiert mehr im Allgemeinen und auf seine besondere Art, ohne Kant recht entschieden anzupacken, oder wo er ihn wirklich fasst, missversteht er ihn. Müsste ich das Wesen des Gegensatzes zwischen beiden auf eine kurze Formel bringen, so würde ich sagen, dass Kant mehr eine detaillierende Psychologie des interessanten, seelischen Prozesses bei erhabenen Wirkungen gibt, während Herder weit mehr die bereits gefestigte erhabene Seelenstimmung meint und aus diesem Gesichtspunkt heraus mehr eine Aesthetik fertiger erhabener Gemütszustände und erhebender Gegenstände entwickelt. Kant meint

¹⁾ S. »Kalligone«, geschrieben 1800 »im Wendepunkte zweier Jahrhunderte«. (Herder's S. W. herausgegeben von H. Düntzer; Berlin 18. Teil S. 661.)

das Erhobenwerden durch Depression hindurch zur Lust, Herder aber eo ipso schon das Erhoben-, über die gemeinen irdischen Schranken Hinaufgehoben-sein beim Erhabenen. Aber Herder vergisst, dass der Mensch irdisches, sinnliches Geschöpf ist und dass die physischen Gesetze von ihm erst als hindernd überwunden werden müssen, bevor er zur übersinnlichen, idealen Höhe emporsteigen kann. Ohne Zweifel liegt eine Erklärung für seine Ansichten zum Teil schon in seinem einseitigen Sprachgebrauch und seinen eigentümlichen Anschauungen von der sprachlichen Herkunft des Begriffes Erhaben — so wertvoll dieselben immerhin bleiben. So sagt er (S. 648): „im Worte heben atmet die Mühe, die hinaufstrebt; im Worte erhaben wird schon die Ruhe des Dahingelangten bezeichnet“. (Sehr treffend weist Herder übrigens an dieser Stelle, S. 649, darauf hin, dass der Anblick des ruhigen Ozeans das Gemüt eigentlich „weite“ nicht „hebe“; aber er hätte darüber billigerweise stutzig werden sollen, dass auch dieser nach seiner Ansicht nur „weitende“ Ozean mit grosser Majorität „erhaben“ genannt wird!) Nach einer sehr hübschen Erläuterung der Begriffe „hoch“, „Hochachtung“, „Staunen“, „Erstaunen“, „Entsetzen“, „Schaudern“ stellt er (S. 662 f.) fest: „Erhoben ist, was durch eigene oder fremde Kraft emporstieg. Die Sprache abstrahiert von dieser Mühe des Hebens, wenn sie das, was in der höheren Region seiner Natur nach ist, erhaben nennt“. „Das Erhabene muss Maass und Ziel haben, nur eine grenzenlose Phantasie schreitet ins Unendliche, nur eine Vernunft, die ihr Richtmaass verloren hat (wohlgemerkt: das schleudert Herder dem Verfasser der „Kritik der reinen Vernunft“ und der „Kritik der Urteilskraft“ entgegen!) träumt von einer absoluten Totalität“. (S. 659.) Mit dem Letzteren haben wir nun allerdings den Hauptpunkt berührt, und er ist es vor allem welcher den ^{le}entschiedensten Gegensatz zwischen Herder'schen und Kant'schen Anschauungen bezeichnet. Mit Winckelmann meint nemlich Herder: den Griechen sei das Erhabene nur das „höchste Schöne“ gewesen. „Nicht Gegensätze sind das Erhabene und Schöne, sondern Stämme und Äste eines Baumes; sein Gipfel ist das erhabenste Schöne“. Dieser Satz ist ebenso charakterisch für Herder's Anschauungsweise selbst, wie für die späteren gar mannigfachen Kämpfe um diese Grundfrage in der deutschen Aesthetik. Eine genauere und ausführlichere

Darstellung dieser Kämpfe, sowie der historischen Entwicklung und Ausgestaltung unseres Begriffes bei den Nach-Kant'schen Aesthetikern würde uns hier zu weit führen und den uns in einer Dissertation gesteckten Rahmen um ein Bedeutendes überschreiten. Nur ein Werk möchten wir an dieser Stelle nicht gern übergehen, da es, an sich ein würdiges Zeugnis und Dokument moderner Wissenschaft, auch in seiner Fassung des Erhabenheits-Begriffes als ein charakterischer Ausdruck der neueren, empirisch-exakten Psychologie gelten darf, und unseren Begriff zweifelsohne in eine ebenso neue, wie interessante Beleuchtung zu rücken vermag, die in dem späteren Teil unserer Abhandlung noch ihre guten Früchte tragen wird. Ich meine das umfangreiche und für den betreffenden Zweig der Wissenschaft grundlegende Werk „Physiologische Psychologie“ (Leipzig 1874; 2. Aufl. 1880; ich citiere nach der zweiten Auflage) von Wilh. Wundt, in welchem (vgl. II, S. 188 f.) die Psychologie des Erhabenen des Näheren wie folgt entwickelt wird: „Beim Erhabenen erreicht oder überschreitet der vorgestellte Gegenstand durch seine Grösse die Grenze, wo er leicht in eine Vorstellung zusammengefasst werden kann, während doch seine Beschaffenheit solches verlangt. (Beim Komischen und Lächerlichen stehen die einzelnen Vorstellungen, welche ein Ganzes der Anschauung oder des Gedankens bilden, unter einander oder mit der Art ihrer Zusammenfassung teils in Widerspruch, teils stimmen sie zusammen. So entsteht ein Wechsel der Gefühle bei welchem jedoch die positive Seite, das Gefallen, nicht nur vorherrscht, sondern auch in besonders kräftiger Weise zur Geltung kommt, weil es, wie alle Gefühle, durch den unmittelbaren Contrast gehoben wird.)“ Ganz exakt und streng empirisch wird es vollends, wenn wir weiter lesen: „Das Erhabene hat als sinnlichen Hintergrund starke Innervationsempfindungen, indem wir die Spannung unserer Muskeln nach der Kraft des Eindrucks zu steigern versuchen.¹⁾ Wo

¹⁾ Dieser Satz erinnert mich zugleich lebhaft an ein von meinem Freunde Dr. Heintz. Wölfflin gelegentlich seiner Inauguraldissertation (München 1886): »Prologomena zu einer Psychologie der Architektur« verfochtenes und daselbst weiter ausgeführtes Princip, nach welchem »unsere leibliche Organisation die Form wäre, unter der wir alles Körperliche auffassen«. (Vgl. S. 13 daselbst.) Es heisst da unter anderem: Der Stimmungseindruck der Architektur »beruht allein darin, dass wir unwillkürlich mit unserer Organisation die fremden Formen nachzubilden versuchen, mit anderen Worten, dass wir die Daseinsgefühle

das Erhabene zum Ungeheuern anwächst, da verengern sich reflektorisch die Hautgefäße und bewirken so die sinnliche Empfindung des Schauderns, mit der sich zugleich leise der Affekt der Furcht kombiniert. Darin ist die Hinneigung des Erhabenen zu Unlustgefühlen angedeutet, die es auch als aesthetisches Gefühl schon enthält, insoferne in ihm eben die Grenze maassvoller Verbindung der Vorstellungen erreicht, oder sogar überschritten wird. (Das Hässliche erregt gleichzeitig Schaudern und Abscheu)“. — S. 190 fügt der Verfasser noch hinzu: „So bestätigt sich überall, dass die sinnlichen Gefühle, welche den aesthetischen Wirkungen zum Hintergrund dienen, in ihrer Natur den einzelnen aesthetischen Gefühlen verwandt sind; das nemliche gilt von den Affekten, die sich hinzugesellen“; — und wir begreifen dieses Wort aus der Feder des Verf. der „Physiolog. Psychologie“ vollkommen, der doch unter der Bezeichnung einer „Mechanik der Nerven-elemente“ (I, 270) den Grundsatz aufgestellt hat: „Die psychologischen Lebensäusserungen sind seit der frühesten Differenzierung der Funktionen an die physiologischen Leistungen des Nervensystems gebunden“. Das klingt freilich stark realistisch, nüchtern naturwissenschaftlich, ich meine gegenüber z. B. den Idealisten der Hegel'schen Schule.¹⁾ Der speku-

architektonischer Bildungen nach der körperlichen Verfassung beurteilen, in die wir dabei geraten.« »Kräftige Säulen bewirken in uns energische Innervationen, nach der Weite oder Enge der räumlichen Verhältnisse richtet sich die Respiration, wir innervieren, als ob wir diese tragenden Säulen selbst wären und atmen so tief und voll, als wäre unsere Brust so weit, wie diese Hallen«. (S. 8.) Denn: »körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen«. (S. 4.) Des Weiteren kommt der Verf. aus diesen Prämissen zu dem Schlusse (S. 12): dass »das Erhabene nicht mehr nachgebildet werden könne«. »Während eine leichte Säulenhalle mit ihrer heiteren Kraft uns durchströmt und ein unmittelbares Wohlbefinden hervorruft, stellen sich dort im Gegenteile die Symptome der Furcht ein. Wir fühlen die Unmöglichkeit, dem Ungeheuren uns gleichzustellen — die Gelenke lösen sich,« u. s. w. — eine Beobachtung, die, wie er meint, zugleich mit der »Sonderstellung des Erhabenen« (in der Aesthetik) zusammenhänge.

¹⁾ Übrigens vertritt der Verfasser im letzten Grunde einen »Idealrealismus«, was zur Vermeidung von Missverständnissen hier ausdrücklich constatiert sein möge: man vgl. die bezügl. Ausführungen der »Physiolog. Psychologie« II, 451 und 457. Auch ist er weit entfernt von der bei Physiologen sonst so sehr beliebten Verwechselung zwischen »Denken als Ausfluss und Wirkung mechanischer Ursachen« und »Denken als Begleiterscheinung mechanischer Vorgänge«.

lative Aesthetiker Carrière hatte gesagt: Der Schauer der durch unsere Glieder rieselt „lässt die im Geiste gewonnene Idee auch in der Leiblichkeit nachklingen“. (Vgl. seine „Aesthetik“ I, S. 133.) So weit denn Wundt.

Alle die andern vielen Theorien des Erhabenen, auf deren Vorführung im Einzelnen wir hierselbst haben verzichten müssen, bergen in sich einen Kern der Wahrheit: sie alle behalten von einer Seite aus Recht. Allein es herrscht überall eine Systematik, ein Schematismus, welcher nur der bestimmten Geistesrichtung des betreffenden Verfassers entspricht oder aus dem jeweiligen „System der Aesthetik“, als dem philosophischen Gedankenbau, entsprungen ist. Diese besondere Systematik Zug für Zug, durch und durch organisch nach- oder gar auszudenken und in allen ihren Teilen zu acceptieren dürfte für den ausserhalb jenes Systems Stehenden ausserordentlich schwer, wo nicht gar (in manchen Fällen gewiss) unmöglich werden, bleibt sie doch für ihn meist nur ein Objekt, ohne je persönliche, subjektiv lebendige Anschauung und Überzeugung werden zu können (welches wichtige Moment man auch in der Wissenschaft ja nie unterschätzen möge!). Es geht uns hier im Grunde genommen nicht viel anders, wie mit den ungleichartigen „Systemen der Künste“ bei verschiedenen Aesthetikern, denen Lotze's vortreffliches Wort gegolten hat („Gesch. d. Aesth.“ S. 459): dass „keine der erwähnten Classifikationen nur Unrecht habe; jede hebe eine dieser gültigen Beziehungen, einen gewissen Durchschnitt der Sache nach einer der Spaltungsrichtungen hervor, die ihr natürlich sind; aber wunderlich sei der Eifer mit dem jeder Versuch sich als den endgültigen und einzig wahren ansieht und die vorangegangenen als nüchterne und überwundene Standpunkte betrachtet“. (Die Polemik E. v. Hartmann's hiergegen — vgl. dessen „Aesthetik“; I. Historisch-Kritischer Teil S. 524 — verrückt den Standpunkt Lotze's vollständig!) — So mache ich denn in der That kein Hehl daraus, dass ich nicht nur keinen „neuen“, angeblich „einzig wahren und endgültigen“ Versuch, das Erhabene zu bestimmen, aufstellen, sondern vielmehr das Richtige geradezu aus jeder dieser vielen Theorien des Erhabenen zu retten und — ich gebe zu — mehr oder minder eklektisch für meine Deduktion zu verwerten trachten werde, — was eine im Allgemeinen vielleicht

angreifbare Methode sein mag, in unserm Falle aber gewiss die allein geeignete sein dürfte. Allerdings bin ich, indem ich auf solche Weise die Berechtigung meiner Auffassung des Erhabenen aus meinen historischen Untersuchungen bez. der genetischen Entwicklung des Begriffes selbst zu begründen suche, gar manchen Missverständnissen ausgesetzt. Würde ein überzeugungstüchtiger Hegelianer hier doch ohne Zweifel seinen beliebten Satz in Anwendung bringen: Die Totalität aller bisher vorliegenden Theorien des Erhabenen ist das Erhabene, d. h. mit anderen Worten: die Geschichte eines Begriffes macht seine Wahrheit aus. Allein „man“ ist eben heutzutage kein Hegelianer mehr, und ich brauche nach allem Vorausgegangenen wohl nicht erst besonders zu versichern, dass dergleichen von mir nie und nimmer beabsichtigt sein kann, hoffe ich doch, dass sich meine Anschauung immerhin in einem wesentlichen Punkte von so ziemlich allen anderen nach Kant laut gewordenen Auffassungen über das Erhabene einigermaßen unterscheiden werde, ich meine in dem stark betonten Zurückgreifen auf Kant. Denn, wie bekanntlich schon einmal auf allgemein-philosophischem Gebiete, von Fortlage und Zeller, der Ruf: „Zurück zu Kant“! erhoben worden war, so möchte ich — nur weit harmloser als jene im philosophischen Parteien-Kampfe — diesen Ruf auch in Bezug auf das Erhabene als leitendes Motto für mich festhalten;¹⁾ ich bemerke aber ausdrücklich: nicht in reaktionärer Tendenz, sondern mit dem vollen Bewusstsein des seither auf diesem Gebiete Gewonnenen. Auffallenderweise finden wir nemlich bei Kant nicht nur so ziemlich alle die späteren Theorien mit ihren Vorzügen und Fehlern, teils deutlich ausgeprägt, teils doch wenigstens im Keime angedeutet bereits vor, wir finden dort auch noch einiges Andere, von den späteren Forschern kaum ordentlich Aufgegriffene, oder doch nicht genügend nutzbar Gemachte und Verarbeitete.

Nach Kant wären vor allem drei Momente als entscheidend für eine Begriffsbestimmung des Erhabenen fest im Auge zu behalten: 1) Zurückführung des aesthetischen Problems auf ein psychisches; 2) Gegensatz zweier Geisteskräfte,

¹⁾ Um so mehr, da mir das allererste Capitel in E. v. Hartmann's »Kritischer Gesch. d. Aesth.« (»Auserwählte Werke« Bd. III) neuerdings ein sprechendes Symptom und eine eklatante Bestätigung für die Berechtigung solcher Auffassung scheinen will.

Contrast der Anschauungen; 3) unser vom Objekt bedrohtes Ich behauptet sich, während es beim Schönen sich verliert. Im weiteren Gefolge dieser drei wichtigen Bestimmungen ergibt sich als charakteristisch für den psychologischen Prozess bei allem Erhabenen dann auch ein Gegensatz zwischen Unlust- und Lustgefühl bei der Aufnahme jenes aesthetischen Eindrucks im Subjekte und wir werden daran um so strenger festhalten, als diese Erscheinung von fast allen und selbst so exakten Forschern wie Fechner und Wundt, zugegeben und bestätigt ist. (Der einzige Herder will im Erhabenen lediglich das Lustgefühl des „Aufschwunges“ vorhanden wissen.) Nur darüber scheint sich die Theorie noch nicht ganz einig geworden zu sein, ob etwa ein Neben- oder ein Nacheinander, ein „Wechsel“ oder eine „Mischung“ zwischen beiden vorliege. Krause setzt — im Gegensatz zu fast allen übrigen Philosophen — das Lustgefühl dem Unlustgefühl temporär voraus; Zimmermann scheint es gar zweimal, vor und nach dem Unlustgefühl, anzunehmen; Dr. Paul Deussen wiederum lehrt („Elemente der Metaphysik“ S. 109) „dass die persönliche Beängstigung im Hintergrunde des Bewusstseins noch stehen bleibe“ und dürfte also für eine Mischung plaidiren, ähnlich wie schon vor ihm Jungmann („Aesthetik“ S. 222 f.), Lemcke und noch früher Schiller, welch' letzterer ausdrücklich ein „Gemisch von Wehsein und Frohsein“ beim Erhabenen betont. Die meisten aber sprechen sich für eine „negative“, d. h. eine „durch Unlust vermittelte Lust“ aus, nehmen also „Unlust als erste Stimmung“ beim Erhabenen an: so vor allem Vischer, Bohtz, Carrière, Kahlert, Trendelenburg, (Fechner) etc. Leider lässt Kant gerade in diesem Punkte die wünschenswerte Klarheit und Deutlichkeit einigermaßen vermissen, indem er einmal einen Wechsel, ein andermal wieder eine Mischung beider Gefühle zu meinen scheint.¹⁾ In diesem

¹⁾ Cf. a. a. O. S. 96: Das Gefühl des Schönen ist eine direkte Beförderung; das Gefühl des Erhabenen eine indirekte, »welche durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich erfolgenden desto stärkeren Ergiessung derselben erzeugt wird kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft.« »Das Wohlgefallen am Erhabenen enthält, insofern das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselsweise auch immer wieder abgestossen wird, nicht sowohl positive Lust, als vielmehr Bewunderung oder Achtung, d. i. negative Lust.« Dann S. 112: »Diese Bewegung (des Gemütes, und zwar auch beim Mathe-

Punkte möchte ich mich nun mit J. H. v. Kirchmann („Realistische Aesthetik“ II, S. 5) dafür entscheiden, dass Unlust und Lust auch beim Erhabenen nur hinter- und nacheinander im Subjekt auftreten können, insofern ich es, psychologisch-exakt betrachtet, für vollkommen unmöglich erachte, dass beide, Hemmung und Förderung des Lebensgefühles, zugleich in einem und demselben Organismus mit vollem Bewusstsein wahrgenommen werden können.¹⁾ Ganz ähnlich verhält es sich sodann mit der Furcht, dem Substrat des Unlustgefühles — wenn ich so sagen darf — beim Erhabenen. Schon Mendelssohn (in den neuerdings von G. Karpeles — „Sonntagsbeilage“ zur „Vossischen Zeitung“ 1886 Nr. 1 und 2 — veröffentlichten „Anmerkungen zu dem Burke'schen Buch“) hält Burke entgegen, dass die Quelle des Erhabenen nicht nur Furcht und Selbsterhaltungstrieb sei, und auch Kant betont ja, dass, wer sich noch fürchte, einer erhabenen Wirkung gar nicht zugänglich sein könne; wie im letzten Grunde gewiss auch seine vortreffliche Scheidung zwischen Religion und Superstition auf den gleichen Grundsatz hinausläuft. Das heisst aber anders gesprochen: es findet beim Dynamisch-Erhabenen (denn nur dieses kann hier gemeint sein) ein Wechsel zwischen Furcht und Achtung statt, das Erhabene erweckt eine negative, d. i. eine durch das Moment der Furcht hindurchgegangene indirekte Achtung, i. e. Bewunderung, besser: Ehrfurcht;²⁾ die Furcht muss erst in Bewunderung übergegangen, zur Ehrfurcht geworden sein, bevor ein erhabener Eindruck im Subjekt Platz ergreifen kann. Und zwar wäre hier die Descartesche Unterscheidung zwischen admiration und vénération nicht zu übersehen, nach welcher — im Gegensatz zu Mendelssohn,

matistisch-Erhabenen, denn Kant führt diesen Satz unter jener Rubrik an!) kann mit einer Erschütterung verglichen werden, d. i. mit einem schnell wechselnden Abstossen und Anziehen ebendesselben Objektes«. Dagegen ebenda: »Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust und eine dabei zugleich erweckte Lust« etc. Indes scheint er sich nach Obigem doch weit mehr für einen Wechsel beider und jedenfalls für ein Prius des Unlustgefühles ausgesprochen zu haben, während auf der anderen Seite freilich unentschieden bleibt, ob er sich nicht wahrscheinlich einen stetigen Wechsel, ein fortwährendes, fortgesetztes Abstossen und Anziehen beim Anblick des Erhabenen gedacht hat.

¹⁾ Vgl. hierzu Wallascheck a. a. O. S. 222.

²⁾ Vgl. hierzu Vischer und Trendelenburg.

der nur admiration (wenn auch mit der Unterscheidung von Bewunderung und Verwunderung s. S. 315 der S. W. I., sowie Kant: a. a. O. S. 130) zu kennen scheint — für das Mathematisch-Erhabene als ein wesentlich auf die Anschauung, den Verstand (Intellekt), wirkendes: admiration, für das Dynamisch-Erhabene als ein vorzüglich das Gefühl (den Willen) treffendes dagegen: vénération als maassgebende Begleiterscheinung festzuhalten sein würde, welch' letzterer Begriff (vénération) nach Descartes überdies zusammengesetzt wäre aus admiration und crainte. („Les passions de l'âme“; vgl. M. Steinitzer: „Psycholog. Wirkungen musikalischer Formen“, S. 68 Anm.).

Ein zweites, aus unserer speziellen Betonung Kant's zu gewinnendes, Resultat wäre die Statuierung eines Gegensatzes zwischen Schön und Erhaben, der unstreitig nun einmal vorliegt. Finden wir in allem Schönen Zweckmässigkeit (wenn gleich ohne Zweck), so stossen wir beim Erhabenen geradezu auf Zweckwidrigkeit; gefällt uns daher das Schöne durch seine Form, so gefällt das Erhabene nur indirekt auf Grund einer bestimmten Formlosigkeit. Das Erhabene braucht darob noch nicht hässlich zu sein; die Sache stellt sich vielmehr genauer unterschieden, im Gegensatz zu Weisse, Rosenkranz und andern, nach unserer Auffassung so dar: das Hässliche ist ein noch nicht, das Erhabene dagegen ein nicht mehr Schönes.¹⁾ Sind ferner die Begriffe Proportionalität, Regelmässigkeit, Symmetrie, Harmonie etc. konstitutive Momente des Schönen, so werden die Begriffe Amorphie, Disproportionalität, Regellosigkeit, Asymmetrie, Disharmonie etc. als Cha-

¹⁾ Wir nennen einen Menschen vorzugsweise dann hässlich, wenn er irgend einen Zug an sich hat, der — u. wäre es auch nur in einer einzigen Linie — an Tierisches erinnert, irgend ein tierisches Moment in die Gestalt bringt. Weil hier die Idee ihre ädäquate Form noch nicht gefunden hat, weil hier die Form hinter jener Idee noch zurückgeblieben ist, erscheint uns dieser Mensch als hässlich; denn die Idee des Menschen ist eben die, sich über das Tier zu erheben und eine seiner höheren Organisation und seinem höheren, geistigen Berufe entsprechende Gestaltung zur Schau zu tragen. Würde die Hässlichkeit wirklich blos im Unlust-Moment allein liegen, wie Fechner behauptet, so wäre dabei unsere Frage: warum bereitet uns dieses oder jenes Unlust? noch nicht beantwortet. Obige Betrachtung gibt aber die Antwort darauf und dabei den allgemeineren Grund an. Hingegen z. B. bei Beethoven's Physiognomie wird niemand ernstlich von »Hässlichkeit« sprechen wollen, wohl aber werden sehr viele von einem »erhabenen Ausdruck« derselben reden.

rakteristika des Erhabenen gelten können.¹⁾ Ebenso könnte man sagen: Im Schönen ruhen Idee und Bild, Geist und Materie anscheinend friedlich versöhnt und harmonisch in Eins gebildet beieinander. (Motto: es lässt sich alles recht schön und gut vereinigen; man erhält den Eindruck: die Welt ist doch recht hübsch und freundlich, das Leben auf Versöhnung und harmonisches Glück angelegt, die Schöpfung ist gut!) Im Erhabenen kommt plötzlich der Zwiespalt zwischen Geist und Materie, der Kampf der Idee mit dem Bild, der bisher geschlummert zu haben schien, zum Durchbruch und beim anschauenden Subjekt zum Bewusstsein; denn diesen Kampf kämpft das anschauende Subjekt mit, insofern es in sich schon, als mit Geist begabte reale Erscheinung, diesen Konflikt zur Schau trägt. Es fühlt seine Einbildungskraft durch den Kampf des Geistes mit der Sinnlichkeit erweitert: höher gehoben. (Motto: die Welt ist schlecht, weil nur endliche Erscheinung eines Unendlichen, weil unvollkommene Realisierung der Idee. Sie ist ein steter Kampf des Geistigen mit dem Materiellen, des Idealen mit dem Realen; ein ewiger Zwiespalt ruht in ihr: lassen wir uns durch die sichtliche Übermacht der Idee über die Erscheinung zu Höherem hinanziehen!) Alles in allem genommen und das Ganze auf eine kurze Formel gebracht, muss es nun lauten: Das Schöne ist ein Compromiss, das Erhabene ist die Aufdeckung und Bestätigung dieses Compromisses. Um diese meine — ich verhehle es mir nicht — etwas gewagte und kühne Auffassung mit den Gedanken eines klassischen Denkers doch wenigstens einigermaßen zu unterstützen und zu begründen, möchte ich mir erlauben, nachfolgend einige wenige Sätze aus Schillers Abhandlung „Über das Erhabene“ zu citieren, Sätze, in denen der Dichter diesen Ausführungen schon sehr nahe gekommen zu sein scheint. „Bei dem Schönen“ — so sagt der Dichter-Philosoph — „stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es

(Ähnlich beim Kopf Franz Liszt's.) Die Idee geht hier über die Form hinaus; diese ist da nur mehr gleichgültiges Mittel zum Zweck; dagegen erscheint alles vergeistigt, alles von der Wahrheit der Idee und der höheren Bestimmung durchleuchtet, nicht schön, sondern charakteristisch, nicht mehr schön: erhaben. Man beachte nur den ungeheuren Kopf mit buschigem Haar, breite grosse Stirne, stechendes Auge, umwölkt von dunklen Brauen, Riesenklauen etc.

¹⁾ Vgl. darüber Zeising und Rosenkranz.

Reiz für uns. Durch die Schönheit allein würden wir ewig nie erfahren, dass wir bestimmt und fähig sind, uns als reine Intelligenzen zu beweisen. Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammen und eben in diesem Widerspruch zwischen Beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift. Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (denn es gibt bei der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit) sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte (Sic!) Die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden ist also eine der herrlichsten Anlagen der Menschennatur, die sowohl wegen ihres Ursprunges aus dem selbstständigen Denk- und Willensvermögen unsere Achtung, als wegen ihres Einflusses auf den moralischen Menschen die vollkommenste Entwicklung verdient. Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm“ Mehr oder minder deutlich, bzw. in Nebel gehüllt zieht sich jener Gedanke ja durch beinahe die ganze deutsche Aesthetik seit Kant (vgl. vor allem diesen, dann Schopenhauer, Schelling, Vischer, Ruge, Bohtz, Fischer etc.). Solger findet diesen „Widerspruch“ oder „Gegensatz“ (wie er es nennt) allerdings sowohl im Erhabenen, als auch im Schönen (vgl. „Vorlesungen“ S. 87). Dagegen finden wir bei Weisse: „Aesthetik“ (S. 161) eine ausserordentlich starke Andeutung hiervon ganz in unserem Sinne; auch Trendelenburg's Begriff „Disharmonie“ beim Erhabenen ist mir aufgefallen (vgl. „Niobe. Ein Vortrag“, S. 23) und wäre vielleicht hier zu nennen; ganz deutlich aber spricht L. Eckardt, wenn er sagt (S. 98 seiner „Vorschule der Aesth.“): „Versöhnt das Schöne uns mit der Erde, so mahnt das Erhabene uns an einen höheren Beruf.“¹⁾

Nun läge aber nach Zimmermann („Gesch. der Aesth.“ S. 726) u. a. der Widerspruch des Erhabenen nur im Subjekte („es deprimiert und erhebt zugleich“ — ?), und diese sub-

¹⁾ Vgl. hierzu noch folgendes Schema:

Hässlichkeit	—	Schönheit	—	Erhabenheit:	Kunst.
Weltflucht	—	Weltdurchdringung	—	Weltüberwindung:	Ethik.

jektive Seite des Erhabenen hat ja zuerst Kant berührt, wenn er (a. a. O. S. 97) bemerkt: „Das eigentlich Erhabene könne in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern treffe nur Ideen der Vernunft.“ Indem er aber an derselben Stelle noch weiter fortfährt, dass diese „obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden“, setzt er doch zugleich wieder ein Objektives. Derselbe Gedanke liegt denn auch dem Satze Schillers zu Grunde, welcher, indem er die objektiven Gegenstände nur „erhebend“ (nicht erhaben) nennt, von diesen aussagt, dass sie mir „Veranlassung“ sind, „mir selbst zu einer unendlichen Grösse zu werden“, d. h. mich zur unendlichen Grösse zu erweitern, zur Unendlichkeit zu erheben. Man wird also gut daran thun, selbst wenn man — wie der Verf. — gewillt ist, mit Kant auf den subjektiven Charakter des Erhabenen in erster Linie den Accent zu verlegen, allsogleich bei Aufstellung dieser Theorie auch die Schopenhauer'sche Correctur eintreten zu lassen: „Kein Subjekt ohne Objekt und umgekehrt“. Demnach wird schon der objektive Gegenstand durch die bestimmte Natur seiner Gestaltung, durch seine Form selbst, die Anregung dazu geben müssen, dass im Subjekt die Stimmung des Erhabenen geweckt werde. Sollte man mir hier einwenden wollen, dass mit meinem Begriff „Form“ die Einreihung des Erhabenen in die Sphäre des Schönen und damit nur wieder die Aufhebung des ursprünglich von mir postulierten Gegensatzes zwischen beiden stillschweigend zugestanden sei, so hätte ich dem gegenüber zu erwidern, dass „Form“ keinesfalls schon = Schönheit ist. Das Nilpferd hat auch eine Form, — aber was für eine! (Wir stossen hierbei eben wieder einmal auf den schon in unserem ersten Capitel urgierten Mangel des Sprachgebrauches hinsichtlich der Begriffe Form, Formung etc.) Dagegen wäre zu konstatieren, dass mein oben in Gebrauch genommener Begriff „Form“ (Art der Gestaltung) so ziemlich identisch ist mit dem, was Kant rein aesthetisch durch den Ausdruck Formlosigkeit bezeichnet hat, so dass also das, was wir am Nilpferd „Form“ nannten, geradezu seine Gestaltlosigkeit und Hässlichkeit ausmacht. Der Begriff „Form“, in strenger Anwendung auf das aesthetische Gebiet, wird dagegen immer

schon mit der Nebenbedeutung „schöne Form“ in Anwendung gebracht. Somit wäre nach diesen meinen Erläuterungen, wenn ich oben meinte, der objektive Gegenstand werde schon durch seine Form selbst dem Subjekt die Anregung zu erhabenen Eindrücken und Empfindungen geben müssen, damit nur gesagt gewesen, dass ein formloser Gegenstand, ein objektiver Gegenstand von bestimmter Formlosigkeit die Veranlassung für das Subjekt, sich zur unendlichen Grösse zu erweitern, sein müsse. (Wobei mit Kant noch zu bemerken ist, dass „schon die blosse Grösse eines Objektes, dessen Existenz uns ganz gleichgültig sein kann, selbst wenn es als formlos betrachtet wird, ein Wohlgefallen bei sich führen kann, das allgemein mitteilbar ist; aber nicht ein Wohlgefallen am Objekte, wie beim Schönen sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst“; s. Kant, S. 101 f.) Wir haben seinerzeit von Kant gehört: dass das Erhabene an sich in keiner sinnlichen Form enthalten sein könne. Die Eleaten sagten: Das Unendliche sei nie anders als *δυνάμει*, nie jedoch in Wirklichkeit gegeben. Sollte beiden Behauptungen nicht eine Thatsache, oder doch eine ganz ähnliche Beobachtung zu Grunde liegen? Sollten wir sie nicht beide unter einen Hut bringen können und sagen dürfen: Das Erhabene kann in sinnlicher Erscheinung, Gestalt, Form stets nur *δυνάμει*, der Potenz nach, enthalten sein? Wie wäre dies nun aber zu verstehen? Kant selbst gibt uns Aufschluss darüber (S. 96 und 106). Es muss Unbegrenztheit an dem betr. Gegenstande vorgestellt und doch wieder Totalität desselben hinzugedacht werden können — sagt er. Die Idee des Übersinnlichen (welche wir nicht weiter bestimmen, mithin die Natur als Darstellung derselben nicht erkennen, wohl aber denken können) wird in uns durch einen Gegenstand geweckt, dessen aesthetische Beurteilung die Einbildungskraft bis zu ihrer Grenze, es sei der Erweiterung (mathematisch) oder ihrer Macht über das Gemüt (dynamisch) anspannt (S. 125). Wir haben hier nur wieder die Keime der späteren Vischer'schen Theorie aufgezeichnet, wären damit aber auch zugleich bei der alten Kantischen Einteilung des Erhabenen in ein mathematisches und ein dynamisches angelangt. Auch wir wollen an dieser bewährten, thatsächlich von keinem der späteren Theoretiker gänzlich überwundenen (und auch

von Lotze und Jungmann nicht widerlegten) Einteilung, bezw. Trennung festhalten, indem wir uns nur, zum Teil als Voraussetzung für unsere speziellen musikphilosophischen Zwecke, eine engere und genauere Benennung jener beiden Classen von „Erhaben“ erlauben. Wir bezeichnen nemlich das von Kant sogenannte Mathematisch-Erhabene, insofern es vorzüglich den Intellekt: die raumzeitliche Anschauung, den Verstand beschäftigt, als „ein Erhabenes des Intellektes“, besser: „der Vorstellung“; das Dynamisch-Erhabene dagegen, als welches vornehmlich das Empfindungsleben, die Sphäre des Gefühles (und Gemütes) trifft, nennen wir ein „Erhabenes des Willens“. Hier ist der Körper des Individuums bedroht, dort der Geist. Der Grund, warum trotz solcher Bedrohung des Ichs nach körperlicher oder geistiger Seite hin der Aufschwung stattfinden, die „negative Lust“ eintreten kann, liegt natürlich beide Male in dem übersinnlichen Substrat des Menschen als einem Noumenon. (Und dies war es wohl auch, was Lotze und andere die beiden Gebiete unter dem einen Begriff „Dynamisch-erhaben“ zusammenfassen liess.) Dabei sehen wir uns aber genötigt, jede Analogie mit dem Kantianer W. Tr. Krug aufs Entschiedenste ablehnen zu müssen, welcher (s. dessen „System der theoretischen Philosophie, I. Abschnitt: Geschmackslehre“; Königsberg 1810, S. 117) zwar auch ähnlich ein geistig- und ein körperlich-Erhabenes unterscheidet, aber nun ersteres mit dem Intensiv- oder Dynamisch-Erhabenen, letzteres dagegen mit dem Extensiv- oder Mathematisch-Erhabenen identifiziert, also gerade das umgekehrte Verhältnis annimmt, weiler eben vom Objekt ausgeht, während wir, wie billig, vom Subjekt unseren Ausgang nehmen wollen. Wir werden später noch erfahren, welch' wichtigen und grossen Vorteil gerade diese feinere Spezifizierung des Begriffes für unsere noch bevorstehenden Untersuchungen eines Musikalisch-Erhabenen haben wird und erwähnen hier nur, dass auffallenderweise gerade dieses Mathematisch-Erhabene des Geistes, der „Vorstellung“, ein Erhabenes für jedermann, auch den Ungebildeten und namentlich für das Kindheitsalter der Völker sein wird, während hingegen das Dynamisch-Erhabene des Körpers, des „Willens“, für Ungebildete, für kleinliche Herzen und niedrig rohe, oder doch wilde Gesinnung unzugänglich sein, dieser stets nur furchtbar bleiben muss. Aus demselben Gesichts-

punkte dürften wir hier ferner zu dem von Kant (S. 121) über die notwendige „Cultur“, als Voraussetzung einer Wirkung des Erhabenen und der Empfänglichkeit für dasselbe, Gesagten noch anmerken, dass die Anerkennung des Mathematisch-Erhabenen ohne Zweifel bei jedermann vorauszusetzen, ja zu fordern ist, weil sie (vermöge der Bedingung eines Noumenons als Substrates des Phänomenons) eine — ähnlich wie die des Schönen — für alle Menschen gleicher Organisation in gleicher Weise giltige, subjektive Notwendigkeit ist. Nicht so aber auch das Dynamisch-Erhabene, dessen Beurteilung und Anerkennung als eines Erhabenen wir schlechterdings nur von denen fordern können, welche ihr moralisches Gefühl bereits entwickelt haben. Zum Überfluss wäre schliesslich an diesem Orte auch noch festzustellen, dass keine Grösse und keine Kraft wirklich erhaben sein und erhaben wirken kann, bevor im Subjekt selber aus dem Phänomenon des Objektes nicht ein Noumenon des Subjektes geworden ist, denn „nur durch das Vermögen des menschlichen Gemütes und dessen Idee eines Noumenons, welches selbst keine Anschauung verstattet, aber doch der Weltanschauung als blosser Erscheinung zum Substrat untergelegt wird, wird das Unendliche der Sinnenwelt, in der reinen intellektuellen Grössenschätzung unter einem Begriffe zusammengefasst, ob zwar es in der mathematischen durch Zahlenbegriffe nie ganz gedacht werden kann“. (Kant S. 108.)

Wir gehen um einige Schritte weiter und lenken jetzt unsere Aufmerksamkeit auf eine, leider weder von Kant selbst noch sonst von irgend einem seiner kritischen Nachfolger genügend oder auch nur entsprechend selbständig behandelte¹⁾, kurze Untersuchung des Sprachgebrauches und der sprachlichen Bedeutung des Wortes „Erhaben“, welche doch von Th. Fechner (s. dessen „Vorschule der Aesthetik“ I, S. 6) als eine der wesentlichsten Vorbedingungen zu einer erspriesslichen und gesunden Begriffsbestimmung, einer Aesthetik „von unten“, bezeichnet wurde. Haben wir uns also bis hieher so ziemlich streng und fest an Kant's theoretische Ausführungen anschliessen dürfen, — hier entbehren wir zum ersten Mal seiner leitenden,

¹⁾ Ausser Herder haben nur (Schiller) Schopenhauer, Krause, Weisse, Ruge, Köstlin sich in kurzen, zum Teil auch wieder nur andeutenden, sprachlichen Exkursionen ergangen.

kräftigen Hand und sehen uns gezwungen, einmal ganz nur unsere eigenen Wege zu wandeln. Und doch entbehren wir nicht vollständig des Mentors auf diesen unseren Wanderungen; wir haben einen getreuen und väterlichen Führer, (den man uns noch dazu als competenteste Autorität in unserer Frage wird anerkennen müssen), wofern wir nur unseren deutschen Haus- und Bibelschatz, das „Wörterbuch“ der Brüder Grimm, nachschlagen und zu Rate ziehen wollen. Dieses gibt uns unter dem Begriff „Erhaben“ folgende hochwillkommene Auskunft: „1) Erhaben ist die organische, bis in's 17. Jahrhundert unverkümmerte Form des part. praet. von erheben. Damals aber begann, wie von heben: gehoben, auch von erheben: erhoben, etwa nach falscher Analogie von weben: gewoben, einzudringen.¹⁾ 2) Erhaben ist bis auf heute noch, zum Unterschied von erhoben, für die adjektivische Bedeutung hoch, sublimis, altus, celsus, excelsus, ὑψηλός, μέγας behalten worden, vielmehr konnte es aus dieser geläufigen und hergebrachten nicht verdrängt werden. Geradeso war altus ursprünglich Participium von alere Wir nennen Gott, ein königliches Geschlecht, einen Berg und Thron, eine Gestalt, einen Gedanken erhaben, die sich über andere erheben, darüber erhoben sind, ... der erhabene Philosoph (nach Kant!); eine regelmässige Beziehung der erhabenen Gegenden gegen die tiefen. (Folgt noch eine Anführung der Hauptbestimmung des Erhabenen nach Kant.) 3) Erhaben in der Bedeutung von ergraben, getrieben, caelatus, sculptus“. Auch 4) von einer „Erhabenheit des Ausdruckes, des Bildes, der Rede“ weiss uns das Wörterbuch zu berichten; desgleichen unterscheidet es noch 5) „Erheben: excellentiorem facere, evehere: Das erhebt uns, durch die Vaterlandsliebe werden wir erhoben“, sowie endlich 6) ein „Erhebend: animum extollens: erhebende Lehren, Beispiele, Lieder, Reden, erhebender Trost; er sprach die erhebenden Worte“. — Longin hatte seinen Traktat bekanntlich mit „Περὶ ὑψους“ überschrieben; Baumgarten hingegen noch „De Magni-

¹⁾ Nach diesen Forschungen widerlegt sich also zum grossen Teil Herder's gänzlich einseitiger Sprachgebrauch und seine irrige Annahme von einem »Abstrahieren von der Mühe des Hebens« etc. durch die Sprache im Worte »erhaben«, siehe S. 24 u. dieser Abhandlung. Vgl. übrigens auch: »In hoch erhab'ner Hand« — Schiller's »Gang nach dem Eisenhammer«.

tudine“ gehandelt. In der französischen Sprache liegt ein Gebrauch vor von sublime (erhaben = hoch, hinausragend, über alles andere gross), élevée, (erhaben = erhoben, relativ gross) und auguste (erhaben = etwa der Summa von prächtig, glorreich, feierlich majestätisch etc.); ganz ähnlich verhält es sich im Englischen mit sublime, elevated, (raised) und august. Nach allem Vorstehenden werden wir gut daran thun, zunächst eine genauere, sprachliche Unterscheidung zwischen erhaben und erhoben aufzustellen, zwei Begriffen, die im gewöhnlichen Leben nur zu oft durch einander gemengt werden. Nach meinen Forschungen findet nemlich ein doppelter Sprachgebrauch von erhaben (excl. der Bedeutung: „ergraben, getrieben“) noch heute statt, und zwar in dem Sinne a) von erhoben (erhebend) — hier klingt die vom „Wörterbuch“ sub 1 betonte ältere sprachliche Form nach — und b) in dem von erhaben.¹⁾ Je nachdem man im Erhabenen nur ein Erhebendes bzw. Erhobenes (Emporgehobenes) sehen will, wird man Herder's Ausführungen zum grossen Teil beistimmen können; allein dieselben bleiben nur unter diesem Gesichtswinkel betrachtet richtig, sie sind durchaus einseitige, weil den Begriff noch lange nicht erschöpfende, fehlt denselben doch vor allem das den sinnlichen Menschen Deprimierende; sein Erhabenes ist ihm nur das „entschiedenere Schöne“, es ist subjektiv ein Erhebendes, objektiv ein Hinaufgehobenes und Erhobenes, aber nicht ein über alles andere Erhabenes. Was den andern Sprachgebrauch b) betrifft, so handelt es sich bei diesem „Erhabenen“ nicht um ein relativ-Erhabenes, lediglich hohes,²⁾ wie dort, etwa um ein innerhalb der menschlichen Sphäre blos über das gewohnte Maass Hinausgehendes und Hinaushebendes, sondern um eine über jede menschliche Analogie hinausragende Grösse, um ein schlechthin Grosses (absolute non comparative magnum vgl. Kant a. a. O. S. 100 und 102), welches sein Maass allein

¹⁾ Die Redensart: »Das ist über allen Zweifel erhaben« scheint mir an den beiden Bedeutungen zu participieren.

²⁾ In Dr. Brown's »Betrachtungen über die Poesie und Musik« (deutsch von J. Eschenburg) Leipzig 1765 S. 32 finde ich den Ausdruck: »Eine erhabene Stelle in der Republik« einnehmen für »hohe Würdenstelle«. Der gleiche Sinn liegt zu grunde der Gegenüberstellung von »erhaben und populär« (vgl. z. B.: Schubart: »Ideen zur Aesthetik der Tonkunst«).

in sich selbst findet, an keiner andern Grösse mehr gemessen werden kann, — wie Kant sagt (S. 102 f.): im Vergleich zu welchem alles andere klein ist und als nicht in Betracht kommend verschwindet. Dieses Erhabene ist dann nicht ein zufällig Erhobenes und Emporgehobenes (Erhebendes und Emporhebendes), es ist ein „Hinausgehobenes“, ist schlecht hin droben, transcendent.¹⁾ Etwas von dieser Wahrheit scheint mir auch in dem Worte von Theodor Fechner zu liegen, wenn er sagt: „es gehöre zum Genuss des Erhabenen, dass es nicht bloss etwas Grosses, sondern auch etwas Ausnahmsweises sei“. („Vorschule der Aesthetik“ I, S. 44.) Dass es eine solche Ausnahmestellung einnehmendes absolutes ist, darüber mag uns schon der Umstand belehren, dass sich correkter Weise von „erhaben“ kein Comperativ und Superlativ mehr bilden lässt.²⁾ Allerdings dürfte sich wohl auch von unserem Begriff a) nicht leicht ein Comperativ aufstellen lassen. Allein dort bei a) ist das wohl die Folge einer sprachlichen (der Begriff ist ja ursprünglich part. praet.),³⁾ hier bei b) jedoch wäre es die einer logischen Notwendigkeit.⁴⁾ Dass dem psychologischen Prozess eines solchen absolut-Erhabenen im Individuum ein Hinausgehobenwerden über jede Sphäre der Sinnlichkeit zu Grunde liegen muss, wird nicht mehr bestritten werden können (vgl. auch Kant S. 112) und indem der Philosoph im Abschnitt über das Mathematisch-Erhabene (ebenda S. 111) darthut: Dass das Erhabene „bei der aesthetischen Beurteilung eines so uner-

¹⁾ Dieser Sprachgebrauch würde z. B. vorliegen in der gebräuchlichen Redensart: »Die erhabene Religion (Ethik) des Christenthums.«

²⁾ Frz. Liszt hat letzteren einmal gebildet, indem er vom »Parsifal« Wagner's aussagte: Sein weihevolltes Pendel schlage vom Erhabenen zum Erhabensten. Allein dieses mit Unrecht seinerzeit viel bespöttelte Wort wollte auch weniger korrekt als geistvoll sein, sollte es doch offenbar in einem hübschen Bilde aussprechen, dass der Wagner'sche »Parsifal« überhaupt nicht unter die Linie des Erhabenen falle.

³⁾ Wo er dennoch gebildet wird, darf man das auf eine gewisse Nachlässigkeit im Sprachgebrauch zurückführen, etwa wie das »Berl. Tagebl.« sich die »gelesenste« Zeitung Deutschlands nennt!

⁴⁾ Natürlich wird ein Unterschied vorhanden sein zwischen z. B. dem Regensburger Dom und dem Kölner Dom; allein das wird dann in der Quantität liegen; der Kölner Dom wird bedeutender, besser: grossartiger, imposanter durch die grössere Masse sein, — in der Kategorie der Erhabenheit stehen sie beide und ist keiner erhabener denn der andere.

messlichen Ganzen nicht sowohl in der Grösse der Zahl liege, als vielmehr darin, dass wir im Fortschritte immer auf desto grössere Einheiten gelangen, wozu die systematische Abteilung des Weltgebäudes beiträgt, die uns alles Grosse in der Natur immer wiederum als klein, eigentlich aber unsere Einbildungskraft in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit und mit ihr die Natur als gegen die Ideen der Vernunft, wenn sie eine ihnen angemessene Darstellung verschaffen soll, verschwindend vorstellt“, — bestätigt er nur dieses Grundphänomen des Hinausgehobenwerdens über allen sinnlichen Maassstab, des Abstrahierens von allem menschlichen, irdischen Maass und aller sinnlichen Analogie.

Endlich werde ich aber doch noch in einem besonders wichtigen Punkte wieder stärker denn je auf Kant zurückzugreifen haben, und hier ist es wohl, wo sich meine Auffassung über das Erhabene von so ziemlich allen übrigen Theorien desselben deutlich genug zu unterscheiden haben wird. Man scheint mir nemlich bei dem bekannten Streit über den Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenheit und über der Frage, ob überhaupt ein solcher bestehe, auf allen Seiten total vergessen zu haben, dass alles, was Kant zur Theorie des Erhabenen herbeibringt und für dieselbe geltend gemacht hat, zunächst Anwendung finden kann einzig und allein nur auf das Natur-Erhabene, dass der Gegensatz, den Kant statuiert, behauptet und theoretisch begründet, nur der Gegensatz sein kann zwischen „Natur-Erhabenem“ und — „Natur-Schönem.“ Nur diese beiden bilden einen direkten, (logischen) Gegensatz: nicht aber z. B. das Natur-Erhabene und das Kunst-Schöne. Kant hat stets und überall, nicht nur im Allgemeinen, sondern speziell in Anwendung auf den vorliegenden Fall und seine Aufstellung jenes Gegensatzes, das Natur-Erhabene betont ¹⁾ (beinahe hat er mir zu wenig vom Erhabenen der Kunst gesprochen!) — und mit Recht; denn hier vor allem findet jener Gegensatz zwischen Schönem und Erhabenem seinen eigentlichen Ausdruck und der heftige Streit darüber in der

¹⁾ Ganz deutlich spricht er sich hierüber aus an einer Stelle, gleich zu Anfang seiner »Analytik des Erhabenen« (a. a. O. 96), wo er meint: »Der wichtigste und innere Unterschied des Erhabenen vom Schönen ist wohl dieser: dass, wenn wir — wie billig — hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen die Natur-Schönheit

Aesthetik seinen Austrag.¹⁾ Wie man nun aber die Natur in und durch die Kunst nicht einfach unmittelbar nachbildet, so wie sie ist, sondern sie in künstlerische Form bringt, sie zur schönen Form und durch die schöne Form bezwingt, so auch das Erhabene der Natur, in Kunst umgesetzt, kann kein absolut Formloses (hier der Begriff im aesthetischen Sinn!) bleiben, sondern muss ein künstlerisch Geformtes werden; d. h. eben mit anderen Worten: sobald das Erhabene in das Kunstgebiet selbst eintritt, hat es sich dem Gattungsbegriff des Aesthetischen schlechtweg zu unterordnen, müssen notwendigerweise auch noch andere Gesetze, nemlich die der Kunstschönheit, mit hereinspielen, und so „klingt dann das Erhabene wohl in's Schöne ab“, wie Trendelenburg (vgl. seine Abhandlung „Niobe“) meint — „es erscheint uns nicht nackt, sondern mit Schönheit bekleidet.“ Schon in diesem Sinne wird man (mit Herbart, Fechner u. a.) an der Aufstellung eines „absoluten Schönen“ als des Gattungsbegriffes, dem sich das besondere „Schöne im engeren Sinn“ und das „Erhabene“ als Spezies und Gegensätze unterordnen, festhalten dürfen, wo nicht gar festhalten müssen. Ich brauche dabei den (die selbständige) eine Zweckmässigkeit in ihrer Form bei sich führt und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht, statt dessen das, was in uns das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zweckwidrig für unsere Urteilkraft erscheinen mag.« Ich denke, das wäre in der That klar und und unzweideutig genug gesprochen.

¹⁾ Ich wäre ungerecht, wollte ich hier nicht einige wenige Sätze von anderen Aesthetikern citieren, welche wenigstens Andeutungen des von mir hierorts aufzustellenden Principes enthalten. Merkwürdigerweise sind dies aber gerade solche Philosophen, welche sich auf den Streit, bezw. Gegensatz zwischen Kant und Herder fast gar nicht weiter eingelassen haben. So meint z. B. Schiller (Zerstreute Betrachtungen über aesth. Gegenstände): Das Schöne der Wirklichkeit bilde einen Gegensatz zum Erhabenen; »im Ideal-Schönen muss sich auch das Erhabene verlieren« »So hat die Kunst alle Vorteile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen«. Kahlert (»System der Aesthetik«; 1848, S. 158, 166 ff.) hat des Näheren erörtert: dass, erst wenn Furcht und Schrecken sich zum Gefühl des Erhabenen verklärt haben und beide mittelst höherer Erkenntnis beruhigt und veredelt worden sind, erst dann das Erhabene in das Gebiet der Aesthetik gehöre und man habe übersehen, dass das Erhabene, wenn es nicht schön sei, für die Kunstwelt nicht zu brauchen sei. Auch bei Griepenkerl, in dessen Unterscheidung zwischen psychologischem und aesthetischem Effekt des Erhabenen, liegt offenbar ein ganz ähnlicher Gedankengang vor; und schliesslich finden wir sogar bei Schilling »Aesthetik der Tonkunst« (1838, S. 228 u. 233) eine unverkennbare Andeutung hiervon.

Einwand nicht zu fürchten, dass nunmehr doch meine als „Aufdeckung des (im Schönen vorhandenen) Compromisses“ definierte Erhabenheit, indem sie hier wieder in das Kunstgebiet eintritt, abermals einen Compromiss einzugehen habe. In Wirklichkeit findet hier etwas ganz anderes statt;¹⁾ denn es ist nicht ein Compromiss des aufgedeckten Compromisses, sondern vielmehr diesmal nur das im Scheine, im Symbol, künstlerisch fixierte Bild jenes Widerspruches zwischen Idee und Realität, welches aber jetzt, für die Phantasie, in einer ganz anderen Realität, sagen wir in erhöhter Sphäre der Sinnlichkeit, als Kunst, auftritt und allerdings in dem Grade von dem spezifischen Unlustmomente aller erhabenen Wirkung abstrahiert, in welchem es in der Regel nicht mehr unmittelbar psychologisch erhaben auf uns wirkt, sondern nur Erhabenes darstellt und so gleichsam erst auf einem Umwege erhabene Wirkung ausübt. Es ist der Aesthetiker Dr. Aug. Wilhelm Bohtz, der mich durch seine (meinem Thema scheinbar weit abliegenden) Erläuterungen des Symbolischen in der Religion (vgl. „Die Idee des Tragischen“ S. 35) auf einen Gedanken gebracht hat, den ich zu weiterer Erklärung und Commentierung meiner soeben entwickelten Anschauungen hier gerne mitteile. Erinnern wir uns, dass nach Hegel u. a. (genau genommen — wie wir gesehen haben — sogar schon nach Kant) die Darstellung des Unendlichen, Übersinnlichen im Erhabenen nur eine symbolische sein kann, so werden wir auch die Schlussfolgerung verstehen, dass im Kunst-Erhabenen das Symbol als Erscheinung, als Bild, soweit in ihm die

¹⁾ Man vergesse nicht, dass es ja das Natur-Schöne war, welches wir einen Compromiss nannten. Im Kunst-Schönen liegt immer schon eine Erhebung zur Idee, weil diese als wahr und ewig im sinnlichen Bilde dargestellt wird, und wenn manche (vgl. Schopenhauer, Jean Paul u. a.) sehr geistreich von den feinen Übergängen des Schönen zum Erhabenen gesprochen haben, so ist damit — wofern wir nur auf dem Kunstgebiet bleiben — in der That eine tiefere Wahrheit ausgesprochen. Denn das grössere oder stärkere Hervortreten der Erhabenheit als solcher in der Kunst wird abhängen von dem grösseren oder geringeren Grade der Formwidrigkeit der Idee (wovon indes erst später die Rede sein kann) — und damit sind jene feinen Unterschiede und Übergänge zugleich statuiert. Andererseits begreifen sich bei der Anwendung des Erhabenen auf die Kunst die bei Schiller, Weisse u. a. auftretenden Begriffe des »Ideal-Schönen« (was NB. nicht identisch ist mit »Ideal«), des »hohen Schönen« und »höchsten Schönen« für »Erhabenheit« auch wieder vollkommen.

Idee wirklich erscheint und ohne Rest aufgeht, der Welt des Schönen, Aesthetischen im Allg. angehört und der Form gehorcht; dass es dagegen als Symbol, sobald auf diese Bedeutung des Objektes der Accent fällt, soweit die Idee nicht in ihm erscheint und über dasselbe hinausweist, d. h. sobald wir das Symbolische seinem tieferen Sinn und Wesen nach zu ergründen und auszudenken suchen, auch über das Schönheitsgebiet hinwegführt und einen gewissen Gegensatz zu dieser Form in sich trägt.¹⁾ Nicht „zweckwidrig“, oder „formlos“ erscheint mir da als die richtige, zutreffende Bezeichnung für jene interessante Erscheinung eines Hinausstrebens über die Form, eines bewusstvollen Kampfes gegen dieselbe und Ringens mit derselben, eines transscendenten Überwiegens der Idee über die Materie; ich möchte mir erlauben behufs treffender Charakterisierung dieses wichtigen und wesentlichen Phänomens in allem Kunst-Erhabenen zu dem neuen Gedanken auch den neuen Begriff „Formwidrigkeit“ aufzustellen²⁾, einen Begriff, der — indem er die Form als vorhanden setzt, dagegen die Widrigkeit der Idee gegen dieselbe annimmt — zugleich sehr

¹⁾ Ein Beispiel: Im Gewölbe- und Kuppelbau haben wir etwa das Natur-Erabene des unendlichen Himmelsgewölbes, des über uns blauenden Firmamentes, in Kunst gefasst. Das Gewölbe, die Kuppel, wirkt zunächst als geformtes Architektur-Stück, als Kuppelbau, in welchem das Geheimnis: Last = tragende Kraft seinen realen, sinnlichen, aber künstlerisch veredelten Ausdruck gefunden hat, ohne Zweifel schön — die natürliche Schwere der Materie scheint hier gänzlich aufgehoben; wir haben bald den Eindruck, es breite sich über unserem Haupt ein aetherisches Luftgebäude aus: damit aber tritt der Symbolbegriff in unsere Anschauung und so geschieht es, dass wir in der Kuppel ein Bild des Himmelsgewölbes, des unendlichen Firmaments zu sehen vermeinen. Indem wir aber bei dem Begriff eines »aetherischen Luftgebäudes«, des »unendlichen Aethers« beharren, werden wir doch alsbald auch wieder an die Materie und die ihr eigene Schwere erinnert; wir empfinden jenes Erhabene des Himmelsaethers hier als Stoff- und Formwidrigkeit. Die Idee scheint über diese Form weit hinauszuweisen, unsere Seele erweitert und vergrößert sich bei dem Gedanken, unsere Einbildungskraft fühlt sich angeregt, den Gewölbebau über seine Grenzen hinaus zu erweitern, ihn in's Unbestimmte fortzusetzen. —

²⁾ Wohlgemerkt: nur insofern bei der Kunst stets »Form« im aesthetischen Sinne zusammenfällt mit Stoffgestaltung, dürfen wir hier von einer Formwidrigkeit reden. Im Natur-Erhabenen ist es Stoffwidrigkeit der Idee, wobei Stoff nicht etwa in dem Sinne von »Inhalt, Gegenstand, ideeller Vorwurf« eines Kunstgebietes, sondern in demjenigen von »Materie, Realität« etc. verstanden werden muss. Gewiss hatte ich Recht, in meinem I. Artikel darauf hinzuweisen, welch' merkwürdige Amphibolie, um nicht zu sagen Confusion, bezügl. dieser Begriffe in unserer Aesthetik herrscht.

passend, wie mich dünkt, an die psychologische Seite des Vorganges (besser: Eindrucks) erinnert, nach welchem das Subjekt das Erhabene der Kunst immer mehr oder weniger als einen Widerstreit, ein Sträuben gegen die zwangvollen Gesetze der künstlerischen Form empfinden, von ihm stets die Anschauung gewinnen wird, als wollte es diese beengenden Fesseln eher sprengen und das Gefäss selbst bersten machen. Wie mir soeben einfällt, wäre damit wohl auch wieder der Vischer'schen Theorie vom Erhabenen als einem „Geformten und Formlosen in Einem zusammen“ (vgl. „Aesthetik“ I; § 87, S. 227) Genüge gethan.

Wollten wir nun zu allem Ende das bisher Entwickelte zu einer knappen Definition des Erhabenen zusammenfassen, so würden wir etwa sagen: Erhabenheit ist die durch eine objektive überwältigende, weil über jede menschliche Analogie hinausgehobene, das Gemüt über jeden Maassstab der Sinne hinausführende (vgl. Kant a. a. O. S. 103, 108 f.) Grösse od. Kraft angeregte Unendlichkeit.

Der Leser bemerkt, dass ich die Schwierigkeit, welche darin bestand, dass ich das Objektiv-Subjektive aller erhabenen Wirkung in dieser Definition auf einmal auszudrücken hatte, nicht nur durch die nähere Bestimmung „durch objektive Grösse oder Kraft angeregte“, sondern auch mit dem Begriff „angeregte Unendlichkeit“ zu lösen versuchte, abgesehen noch davon, dass ich in dieser Definition genügenden Nachdruck gelegt zu haben glaube auf die Wichtigkeit und Bedeutung besonders des subjektiven Elementes in allem Erhabenen und zwar durch die Parallel-Stellung von: Erhabenheit = angeregte Unendlichkeit. Dass ein Subjekt, welches infolge besonders hervorragender geistiger Grösse und Kraft diese Unendlichkeit bereits in sich als Veranlassung vorfindet, dieselbe auch als solche für sich selbst, d. h. das Erhabene seiner Person persönlich fühle, bezweifle ich, und Schopenhauer's Abhandlung „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ 3. Aufl. S. 141 liefert mir die logische Begründung zu meinem Zweifel; es ist eben einfach nur ein Schauspiel, Anregungsobjekt für andere, und ich möchte daher die Bezeichnung „objektive“ (Grösse od. Kraft) gern auf äussere Objektivität eingeschränkt und nicht etwa auch als innere Objektivität, wenn sich z. B. im Selbstbe-

wusstseinsakt das Ich als Objekt gegenüber setzt, verstanden wissen. Sodann ist es nicht fertige Erhabenheit, was hier dem Erhabenen zugeschrieben wird, sondern „angeregte“, und dies ist entscheidend; denn die Unendlichkeit selbst kann bekanntlich nie vollständig in einem sinnlichen Objekte vorhanden sein¹⁾: eine geschaute, oder gehörte Unendlichkeit wäre ein Unding! Ferner ist es nicht Jean Paul's „angewandte Unendlichkeit“, was ich hier meine, wenn ich auch gern zugeben will, dass sein Begriff bei dem meinigen immerhin Gevatter gestanden haben mag. Schliesslich ist auch in dem Beisatze: „überwältigende“ und „über jeden Maassstab der Sinne hinausführende“ an dem Unlustgefühl als primärem Moment des psychologischen Prozesses festgehalten worden. Der Mensch ist vor allen Dingen und in erster Linie sinnliches Wesen, Phänomenon; was seinen Sinnen widerstreitet, muss ihm wie eine Bedrohung seines Ich, wie ein Eingriff in sein Individuum erscheinen, ihm daher Unlust bereiten. „Grösse“ ist hier im weiteren Sinn rein numerisch zu fassen: räumlich und zeitlich. Unter „Kraft“ subsumiere ich auch alles Geistige und Ethische. — Gewiss trifft nun diese Definition in Sonderheit auf das von mir in Vorstehendem erörterte Natur-Erhabene vollkommen zu, und zwar nach Seite der Grösse (quantitativ) auf das Mathematisch-Erhabene „der Vorstellung“, nach Seite der Kraft aber (qualitativ) auf das Dynamisch-Erhabene „des Willens.“ Dort haben wir ein extensiv-, hier ein intensiv-Erhabenes; dort ist die Stimmung der Einbildungskraft eine an Grössenschätzung geknüpfte, hier eine aus Kräftevergleichung erwachsene. Um das Erhabene vollends auf das Kunstgebiet zu übertragen, wäre nach „Grösse“ und „Kraft“ als Parenthese nur noch die nähere Erläuterung: „welche in der Kunst dem Gefühle des empfangenden Subjektes sich als Formwidrigkeit aufdrängen“ — einzusetzen.

Ich beende damit dieses wichtige und belangreiche Capitel über die historische Herkunft und die Bestimmung unseres Begriffes, um mit der Inangriffnahme des musikalischen Theiles nicht länger mehr zu zögern und mich nunmehr mit vollen Kräften meinem eigentlichen Thema und damit dem Haupttheile meiner Aufgabe zu widmen.

¹⁾ Vgl. Kant (a. a. O. S. 109): »Erhaben ist die Natur in denjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee der Unendlichkeit bei sich führt«.

III.

Zunächst holen wir uns — teils, um daraus wieder bestimmtere Richtpunkte und Grenzpfähle für unsere weiteren Untersuchungen zu gewinnen — einige competente Zeugnisse für ein Musikalisch-Erhabenes aus den Schriften derjenigen Aesthetiker und Theoretiker, welche bereits für erhabene Wirkungen der Musik plaidiert haben. Ich habe nemlich wichtige und beachtenswerte Vorgänger in diesen meinen Forschungen zu verzeichnen. Und doch auch wieder nicht „Vorgänger“; wenigstens bleibt es bei ihnen lebhaft zu bedauern, dass sie sich meistens nur so ganz nebenher mit unserem Begriffe befasst und ihn im Allgemeinen nur wenig systematisch entwickelt haben, wie es denn auch noch sehr fraglich erscheinen muss, ob sie nicht schliesslich am Ende gar etwas ganz Anderes gemeint haben, als von mir im Nachfolgenden zu entwickeln sein wird. Hatte schon Herder (Kalligone II, 670 ff.) das „Erhabene hörbarer Gegenstände“ näher ins Auge gefasst und Körner in einem Briefe an Schiller (vom 19. Juni 1803) der Musik ausdrücklich erhabene Wirkungen zugeschrieben,¹⁾ sodann auch Mendelssohn (in den bereits von mir citierten neu edierten „Anmerkungen“ zu Burke)

¹⁾ Bei Schiller selbst lesen wir in dem Aufsätze »Anmut und Würde« ganz am Schluss die Anmerkung: »In der Musik wird das Feierliche durch eine langsame gleichförmige Folge starker Töne hervorgebracht«, was nach des Verf. Anschauung dem vorbereitenden erwartenden Charakter alles Feierlichen entsprechen würde. In den von keiner der übrigen Ausgaben gebrachten, erst neuerdings in der billigen Hempel'schen Collection zugänglich gewordenen, wichtigen »Bemerkungen Schiller's zu einem Aufsätze Körners über Musik« (Lief. 312, S. 753 ff.) findet sich nichts über ein Musikalisch-Erhabenes. Dagegen könnte Hanslick aus denselben einiges lernen! (Bezüglich der musikphilosophischen Anschauungen des Dichters kommen übrigens noch sein Aufsatz über Matthison's Gedichte und seine Rezension Bürger's in Betracht — Abhandlungen, welche von Fachaesthetikern viel zu wenig beachtet und gewürdigt werden.)

und Sulzer („Allg. Theorie der schönen Künste“) ¹⁾ vorübergehend von einem Erhabenen der Musik gesprochen, so waren es in neuerer Zeit vornemlich Krause, Schilling, Hand, Zeising, Krüger und K. Köstlin, welche diese Frage einer näheren, zum Teil wirklich philosophischen und wissenschaftlichen Untersuchung gewürdigt haben. Hören wir aber zunächst noch, was Herder zu derselben vorzubringen hat. Seinem scharfen und weiten Blicke, seinem grossen Geist und tiefen Gefühl für den universalen Kern alles Menschseins konnte natürlich auch diese Seite des Erhabenen und des Aesthetischen überhaupt nicht entgangen sein, und bewundernd folgt man, wie bei ihm überall, so auch hier wieder, dem edlen Schwung und der schönen Begeisterung seines Vortrages; aber, wie überall in seiner „Metakritik“, so auch hier, verläugnet sich nicht jene, sei es sprachliche, sei es philosophische Verwirrung der Begriffe, die er angerichtet hat, indem er Erhabenheit und Erhebung (Erhobensein) identisch gebrauchte. So äussert er sich u. a. sehr schön und treffend: „Musik, auch in wortlosen Tönen, hat ein Erhabenes, das keine andere Kunst hat“; aber schon der nächste Satz von der Dichtkunst als ihrer Zwillingschwester lässt uns darüber in Zweifel geraten, ob er denn unter jenem Erhabenen auch wirklich das Erhabene als solches und nicht vielmehr etwas ganz anderes verstanden wissen wollte. (Vgl. S. 670.) Er sieht (S. 672) in dem „zögernden Verschweben, wenn das Meer der Töne und Empfindungen zur Ruhe sich senkt“, das „erhabene Gefühl der Vollendung“ und setzt (S. 671) „Erhabenes“ einfach für „Erhebung“ (wörtlich: „Dieses Erhabene, oder vielmehr die Erhebung der Seele“!). Wir erkennen erst jetzt nach diesen letzten Sätzen und auf Grund unserer Deduktionen des Begriffes am Schlusse des vorigen Kapitels so recht klar und deutlich, wie der ganze Gegensatz Kant-Herder, die Metakritik des Kant'schen Begriffes „Erhaben“ durch Herder, überhaupt nur dadurch entstehen

¹⁾ Vgl. II, S. 102: »Selbst der Baukunst kann man das Erhabene nicht ganz absprechen, wenn gleich unsere Baumeister es nicht erreichen Auch die Musik ist nicht von Erhabenem entblösst.« »Sie hat das Erhabene der Leidenschaft« — fährt er fort — »auch wohl die ruhige Grösse der Seele in ihrer Gewalt. Händel und Graun (!) haben es oft erreicht. Wer sich davon überzeugen will, darf von dem ersten nur das Alexandersfest und von dem zweiten nur die Oper Iphigenia hören«. (Sulzer dürfte übrigens in unserer Zeit wieder mehr studiert und nachgelesen werden!)

konnte, dass der Letztere sich allzusehr an das Kunst-Erhabene klammerte und nun von diesem aus gegen ein Erhabenes bei Kant polemisierte, welches schon deshalb den Streit irrelevant machte, weil es das Natur-Erhabene war. Dass Herder nun auch in der Musik wieder das Maassvolle und Formschöne des Erhabenen besonders vertreten würde, (zumal — wie er meint — in dieser Kunst schon alle ihre Benennungen: metrum, Modi, Modulation, Rhythmus, Melos etc. auf Maass und Form hindeuteten, vgl. S. 672) war nach alledem eigentlich voraus-
 zusehen. Dagegen hat er doch ein Princip in den Vordergrund gestellt, dessen Betonung wir gewiss nur dankbarst aufzunehmen haben. Herder schreibt nämlich S. 671: „Da es das Amt des Gehöres ist, uns Successionen, nicht Coëxistenzen, Progressionen, nicht Continua des Raumes, Bewegung nicht Stillstand zu geben, so wird auch sein Erhabenes nur durch diese lebendige Wirkung“; und S. 674: „Das Erhabene hörbarer Vorstellungen besteht in ihrer fortschreitenden Wirkung“. Es wird also doch von spezifisch anderer Natur sein müssen, als das Erhabene z. B. der Plastik, oder der Architektur, welches auf einem Simultanen, einem Nebeneinander beruht. — Wir gehen nun einen Schritt weiter zu K. Chr. Fr. Krause, der in seinen „Anfangsgründen einer allg. Theorie der Musik“ (Göttingen 1838; das Werk ist von V. Strauss aus dem handschriftlichen Nachlass herausgegeben, stammt aber schon aus dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts!) bereits — und zwar, soweit ich verfolgen kann, zum ersten Male — ein „Musikalisch-Schönes“ und ein „Musikalisch-Erhabenes“ deutlich unterscheidet ¹⁾ und beide Begriffe getrennt einander coordiniert. Freilich, wenn wir uns ernstlich fragen, wie er diese beiden eigentlich unterscheidet und wie er jeden derselben definiert, so müssen wir uns die Antwort darauf wohl schuldig bleiben. Jene Begriffe sind bei ihm noch völlig vage, ja man könnte sagen: stereotype, so dass man sich wohl oder übel hüten muss, zu viel auf ihn zu geben, oder ihm etwa gar ein allzugrosses Verdienst in diesem Punkte beizumessen. („Gross und erhaben“, sowie „schön und erhaben“ sind bei ihm stehende Ausdrücke, und ganz besonders tritt dieser einseitige Wortgebrauch hervor in seinen „Darstellungen

¹⁾ Vgl. S. 5 und 16: Ausser der schönen Darstellung des Gemüthslebens ist die Musik zugleich auch eine erhabene Darstellung desselben und soll es sein.

aus der Musikgeschichte“ — Göttingen 1827; vgl. S. 26 f., 87, 160, 167, 180, 201, 218, 220, 224! —, welche „Vorträge“, wie er in der Vorrede wünscht: „Das Gemüt und den Sinn für das ‚Schöne und Erhabene‘ in der Tonkunst wecken und beleben sollen“. Inwiefern auch die Musik in ihren Kunstwerken der Erhabenheit fähig sein könne? fragt er sich zu allererst (a. a. O. S. 18). „Sie wird erhaben, wenn das Gemütsleben, welches sie schildert (!), der Art nach, oder der Grösse nach, oder in beiden Hinsichten in Ansehung des gewöhnlichen (!) Gemütslebens von höherer Stufe ist“. (Krause kennt ja — vgl. a. a. O. S. 16 — ein Erhabenes der qualitativen Stufe.) Da müsste denn zu allererst nachgewiesen und begründet sein, dass die Musik, wie Krause annimmt (s. S. 3, 13 etc.), wirklich „Darbildung und Darstellung des Gemütslebens“ ist. Und dann: wann ist denn das Gemütsleben schön? und wann erhaben? Krause versucht es auch diesen Unterschied zu bestimmen (vgl. S. 23): „Das Gemütsleben ist fähig und bestimmt, beides, schön und erhaben zu sein. Schön, weil Schönheit Ähnlichkeit der göttlichen Wesenheit ist (!) und die vorhin erklärten Wesenheiten des Gemütes selbst der göttlichen Wesenheit ähnlich sind (!!); mithin ist die Bedingnis, dass das Gemütsleben schön sei, dass es gottähnlich, rein im Guten sei. Erhaben aber ist und soll sein (sic!) das Gemütsleben des vernünftigen Wesens, insofern es im Vergleich mit dem tierischen Gemütsleben (!!)¹⁾ in höherer Stufe lebt, in der Stufe der reinen göttlichen Vernunftfreiheit im Guten. Erhaben ist es selbst innerhalb der Vergleichung menschlicher Entwicklungsstufen, wenn es die höchste dem Menschen erreichbare Stufe seiner Entfaltung erstiegen hat: dass es in reiner Gottinnigkeit rein gut und rein schön ist“. Ich denke, dem Leser werden schon diese wenigen Proben genügen, um einzusehen, dass uns Krause keine allzu feste Stütze für unsere Untersuchungen bieten kann und mich von der Beibringung noch weiterer Citate, deren mir allerdings noch manche zur Verfügung stünden, zu dispensieren. Nur eine kurze Stelle möchte ich

¹⁾ Als »Gemüt« definiert nun aber Krause (S. 20) im Gegensatz zu »Gefühl«: »Das bestimmte Verhältniß des Erkennens, Empfindens und Wollens zu dem Ich, als dem ganzen Wesen. Ich, als ganzes Vernunftwesen, inwiefern ich mit mir selbst vereint bin, bin Gemüt«. Und da müssen wir in obigem Buche drei Seiten später von einem »tierischen Gemütsleben« hören!

hier noch herausgreifen, welche ihm zu allem Überflusse noch erweisen mag, wie wenig verlässlich und gründlich Krause bei seinen Erörterungen überhaupt zu Werke geht. S. 162 schreibt er: „Da das Tongedicht nach allen Wesenheiten schön und erhaben sein soll, so soll es auch schön und erhaben sein in seiner Erscheinung in der Zeit, in seiner rhythmischen Beschaffenheit. Dies wird geschehen, wenn das Tongedicht die ewigen Gesetze der Entfaltung alles Lebens in der Zeit in seinem Rhythmus in sich aufnimmt“. Einige Zeilen später findet sich dann der Passus: „Es wird also das Tongedicht rhythmisch-schön sein“ etc. — vom rhythmisch-Erhabenen keine Spur mehr! Und dies ist nicht etwa ein ganz vereinzelt auftretender Fall, es ist eine Stelle für mehrere. In der That ist dergleichen bezeichnend für seine ganze Darstellungsweise überhaupt: zuerst spricht er immer, ordentlich mit vollem Munde, vom „Schönen und Erhabenen“, und dann, wenn es an die Ausführung kommt, bleibt ihm das Erhabene meist in der Feder stecken. Zum Schlusse sei nur noch kurz erwähnt, dass — wie ja vorauszusetzen war — der Philosoph, der (in seinem „Abriss der Aesthetik“; Göttingen 1837, S. 31) den Satz aufstellt: „Alles, was heilig und religiös ist, ist insofern erhaben, als es in wesentlicher Beziehung zu Gott ist“ — auch die religiöse und Kirchenmusik eo ipso als „erhabene Musik“ bezeichnet hat. — Nach ihm hat ein anderer — zwar nicht spekulativer Philosoph, wohl aber — Musikschriftsteller, der bekannte Friedr. Rochlitz, in seinen „für Freunde der Tonkunst“ recht brauchbaren Aufsätzen (Leipzig 1825; II, S. 150 ff.) sich, freilich in mehr feuilletonistischer Behandlung, um die Bestimmung eines Musikalisch-Erhabenen einigermaßen verdient gemacht. Volle 34 Seiten seines Büchleins hat er diesem Thema gewidmet und es wird gewiss nicht unbillig sein, hier einiges wenige, vor allem aber die Haupt- und Grundzüge seiner Darlegung zum Besten zu geben. In der Empfindung des Erhabenen sieht er „etwas einem edlen Stolze Ähnliches“ und sie äussere sich auch also. „Erhaben nennt man, was den Menschen erhebt, — d. h. seine edelsten Kräfte stark aufregt, hochspannt und in ihm, bewusst oder unbewusst, das dunkle Gefühl erweckt, Er, sein inneres, eigentliches Wesen — sey ausser, sey über der Macht des Irdischen und Zufälligen“. In 1) „grosser Stärke, welche Teile

bindet und festhält“ und „zur Fülle der Harmonie“ führt; 2) „Ausweichungen der Harmonie in fremde Tonarten“ und zwar „nicht bizarren, sondern kühnen“; 3) „lang und voll gehaltenen, nicht kurz und schnell vorbeirauschenden Noten“ unter thunlichster Verzichtleistung auf ungleiche Taktarten; 4) einer „Begleitung die nicht viel verziert, nicht reich figurirt ist“; 5) einer Unterstützung der vorausgegangenen Faktoren durch die „kräftigeren und edleren Instrumente“; 6) einem „weise angebrachten, wohlgesparten, nicht oft und nicht schnell wechselnden Forte und Piano, sowie einem allmählichen, gut gemessen ausgeführten Crescendo und Decrescendo“ — wobei er der Erzählung gedenkt, dass Jomelli seine Zuhörer durch ein solches Crescendo, ohne dass sie sich dessen bewusst geworden wären, „gezwungen habe, langsam aufzustehen und mit gestrecktem Körper tiefathmend vorzudrängen“ (!): in allen diesen Elementen erkennt er geeignete Ausdrucksmittel zur Darstellung des Erhabenen. In vielen Werken der grossen Kirchenkomponisten Italiens aus dem 16. und 17. Jahrhunderte, eines Palestrina, Allegri u. a., in den ältesten Hymnen und den besten — wohlgemerkt noch nicht durch Reduktion ihrer alten Tonarten auf unser Dur und Moll modernisierten — Chorälen der Kirche findet er das Erhabene, und eine ganz merkwürdige, höchst eigenartige Theorie versucht er aufzustellen bezüglich eines Musikalisch-Erhabenen, welches in Naturprodukten dem Erhabenen der Höhe entspräche, — wie er denn überhaupt durch seine auffallend scharfe Betonung einer Nachahmung und Darstellung der in der Natur vorhandenen Erhabenheit, des Natur-Erhabenen durch Musik bedeutsam bleibt (vgl. besonders S. 151 ff., 158!). Mit jener erhabenen Höhe von Naturprodukten, „lässt sich als verwandt in der Musik zusammenstellen die Weite der Intervallen, welche das Bild selbst und zugleich den Maassstab für dasselbe gibt“ — so lässt er sich nemlich hierüber aus, glaubt dabei aber doch vor Missbräuchen warnen zu sollen, indem er die bei solchen Intentionen naheliegende Verwendung von Unisono-Tutti-Sprüngen aus dem 1. Satz von Mozart's D-dur-Symphonie und das „Denn er regiert von nun an auf ewig“ aus dem Händel'schen „Messias“ als klassische Beispiele hiefür anführt. „Dergleichen Sprünge können (wie alles Äusserste) in der Arie leicht lächerlich,

im Chor leicht widerlich und zu einem rohen Geschrei werden.“ Seltsamer Weise spricht er fortwährend von grossen und tiefen Gedanken als der notwendigen Voraussetzung und Grundlage der erhabenen Wirkung in einem Musikstück, ohne uns zugleich auch zu sagen, was er wohl unter „tiefen Gedanken“ in der Musik versteht und ohne uns darüber irgend welchen Aufschluss zu geben, ob denn die Musik ganz ohne Weiteres „tiefe Gedanken“ zum Inhalt haben und zu bestimmtem Ausdruck bringen könne, weshalb wir denn auch nicht viel damit zu machen wissen, wenn er daraus weiterhin die Behauptung ableitet, dass „das Erhabene in der Musik (infolge eben des Mangels an tiefen Gedanken) eine höchstseltene Erscheinung geworden sei“. Zur Unterscheidung vom Erhabenen definiert er das „Grosse“ sodann folgendermassen: „Beim Erhabenen wirkte zunächst die Grösse der Massen; hier wirkt zunächst die Grösse der Summen; dort das Eine in Vielem; hier das Viele in Einem Das Gefühl für das Grosse hat mehr Irdisches, als das Gefühl für das Erhabene; es hat mehr Gewaltsames, Affektvolles, Dahinreissendes — weshalb das Grosse auch überall und immer mehr Glück macht, als das Erhabene. Das Gemüth muss sich beim Grossen selbst beruhigen, ... statt dass es beim Erhabenen schon durch das Dargebotene, zwar an seine Grenzen erinnert und insofern gedemüthigt, doch eben auf seinem eigentlich menschlichen Standpunkte zugleich festgestellt wird“. Auch ist, „jeder fähig, das Grosse zu empfinden; bei Weitem nicht jeder das Erhabene“. Und was schliesslich noch die Anwendung dieses Begriffes auf das Gebiet der Musik anbelangt, so ist „auch hier das Unisono zwar an seinem Platze; aber nicht das gehaltene sondern das unerwartet und kühn hervorbrechende“; „die Melodien sind mehr rauh, als geglättet, haben ^{erem} ~~weiten~~ Umfang der Höhe und Tiefe, haben auffallendere, schärfere Intervallen; die Ausweichungen in fremde Tonarten sind nicht selten“, hier aber meist frappant und rasch; „das Tempo ist rascher, als beim Erhabenen; Forte und Piano wechseln weit öfter, schneller, überraschender, als beim Erhabenen; die Nebstimmen haben mehr Figuriertes als dort“ u. s. f. (Vgl. a. a. O. S. 166 ff.) — Allzuviel gewinnen wir auch aus seinen Darlegungen nicht.

Ungefähr 13 Jahre später hatte Dr. Gustav Schilling zu

Stuttgart ein dickleibiges Werk veröffentlicht, welches als die erste vollständig abgeschlossene und systematisch entwickelte „Aesthetik der Tonkunst“ zu gelten hat.¹⁾ Auch hier werden das „Erhabene und Grosse in der Musik“ unter anderen analogen Begriffen (nemlich denen des Naiven, Anmutigen, des Feierlichen, Pathetischen etc.) als „Modifikationen oder Nuancierungen des Schönen“ (s. S. 227) berücksichtigt. „Dem Worte nach ist alles erhaben, was sich über Anderes und zugleich auch (?) über den Beobachter, in seiner Vorstellung und Empfindung, erhebt; es muss also eine gewisse, auszeichnende und Achtung gebietende Grösse an dem Erhabenen wahrgenommen werden, um es wirklich als solches bezeichnen zu können“. (S. 228.) Er findet das Erhabene bei „prächtiger Fülle der Harmonie“ und „pathetischem Rhythmus“ unter „Verbannung aller bunt-naiven Verzierung“ vornehmlich „in vielen grösseren Kirchensachen gediegener Meister“. „Die erhabenste Einfachheit ist es, die hier wirkt, die concentrierte Tonmasse, die mit ihrem ersten Erscheinen fast erschüttert“ (S. 230 f.) Nebenbei bemerkt kennt Schilling (vgl. S. 52) auch ein „verfehltes Erhabenes“, welches „leicht grässlich und dadurch, gleich den übrigen Fehlern, wie es der sinnverwandte Reim schon mit sich bringt (!), hässlich“ wird. Diese Bemerkung ist wahrhaft klassisch und kennzeichnet den ganzen Schilling!

Weit sorgfältiger und systematischer geht F. Hand in seiner, auch heute noch sehr lesenswerten, hinsichtlich ihrer Resultate allerdings vielfach überholten „Aesthetik der Tonkunst“ (I, Leipzig 1837; II, Jena 1841) vor, obzwar auch er in manchen Punkten sich nicht eben über den soeben von uns verlassenen Gesichtskreis eines Rochlitz od. Schilling zu erheben vermag. Im III. Capitel des I. Teiles handelt er „von den besonderen Arten od. Formen des Schönen in musikalischer Kunst“ und er unterscheidet hier als solche „besondere Momente“: Das „Anmutige, Sanfte, Naive, Niedliche, das hohe Schöne, das Sentimentale, das Grosse, Edle, Prächtige, das Pathetische,

¹⁾ »Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst«. Von Dr. Gustav Schilling; Mainz 1838. (Die Hand'sche »Aesthetik der Tonkunst« war damals erst in ihrem I. Teile abgeschlossen, vgl. hierüber auch bei Schilling S. 15 f.). — Die auf S. 233 gen. Werkes citierte Abhandlung von Michaelis »Über das Erhabene in der Musik« (erschieden im ersten Heft der Monatschrift für Deutsche) ist mir bis zur Stunde noch nicht zugänglich gewesen.

das Wunderbare, Furchtbare und Schreckliche, das Erhabene, das Traurige, das Tragische, das Freudige und Heitere, das Lächerliche und Komische“, — ähnlich wie Schilling, nur mit dem Unterschied, dass er diesen Betrachtungen volle 106 Seiten (S. 284—390) widmet und dass von diesen wieder das Erhabene allein 18 in Anspruch nimmt, während dem Anmutigen 14 und dem Komischen allerdings 26 zufallen. Wirklich haben diese drei Begriffe in der deutschen Aesthetik seit Langem als die wesentlichsten und wichtigsten gegolten. Hand schickt seinen Darlegungen (die sich übrigens über dieses ganze Kapitel ausgestreut finden) in dem Abschnitt über das Musikalisch-Erhabene eine durchaus nicht etwa geringwertige Bestimmung des Erhabenen überhaupt voraus, an welcher schon die gediegene Beherrschung und Kenntniss der wissenschaftlichen Aesthetik seit Kant wohlthuend berührt. „Tritt das Ideal selbst als das Unendliche in die Darstellung ein,“ — heisst es I, S. 325 — „so dass nicht durch eine hinzutretende Reflexion sondern in unmittelbarer Anschauung gegeben ist, was unseren Geist erhebt und aus den Schranken der Endlichkeit heraus ruft, dann entfaltet sich die Reihe der schönen Darstellung vom Grossen (!) bis zum Erhabenen, in welcher die höchsten Ideen unter sinnlicher, anschaulicher Form insofern zur Erscheinung werden, als Ideen unmittelbar unter sinnliche Anschauung fallen“. Leider wirft nun aber Hand die Begriffe: gross, hoch, prächtig, pathetisch, erhaben einigermassen beliebig durcheinander; ja, noch mehr, er betont die häufige Verwechselung namentlich der Begriffe „gross“ und „erhaben“ in der Aesthetik, schwankt selbst stark zwischen beiden, lässt aber diese Schwankung ruhig auf sich beruhen.¹⁾ Gleichwohl bemüht er sich unmittelbar hernach, die unterscheidenden Merkmale zwischen beiden nach Kräften herauszufinden. „Dem Gefühle ist das Grosse ohne Zahl und Messung verliehen und das Gefühl erfasst in ihm die Idee des Unendlichen. Gross (!) ist der Anblick der Peterskirche, gross das Weltmeer, der erhabene Gegenstand dagegen lässt gar keine Vergleich-

¹⁾ »Doch ist der Nachteil, welchen diese Verwechselung mit sich bringt, wegen der Verwandtschaft beider Arten eben nicht allzu wichtig und man kann dem Sprachgebrauch sein Schwanken überlassen«. (I, S. 325.) In diesem Sinne findet sich auch schon bei Schubart (a. a. O. S. 369) eine Gegenüberstellung des »Musikalisch-Schönen und -Grossen«!

ung zu und stellt das Unendliche selbst symbolisch dar, ist Erscheinung der Allmacht, der Vollkommenheit des Göttlichen, nicht blose Hindeutung, sondern unmittelbarer Ausdruck“. „Das Gefühl des Grossen ist mehr ein irdisches, als das Gefühl des Erhabenen und es verlangt nach einer Beruhigung des mächtig aufgeregten Geistes, während das Erhabene meist erschüttert, und über alles Streben nach Erfassung der messbaren Gränzen erhoben wird“. (I, S. 325 f.) Natürlich werden wir diese Sätze nach unseren früheren Ausführungen über den Begriff des Erhabenen zu corrigieren haben; allein man erkennt doch unschwer aus ihnen: Hand befindet sich — bei allem Anklang an Rochlitz — im Grossen und Ganzen auf richtiger Fährte,¹⁾ nur vermischen sich in diesen seinen Anschauungen noch zwei bis drei Probleme, welche erst gesondert herausgehoben werden müssten, als da sind: einmal das, was Griepenkerl den Unterschied des psychologischen und aesthetischen Effektes beim Erhabenen nennt; dann auch die von uns aufgestellte Unterscheidung zwischen Erhaben und Erhebend; und schliesslich noch die Frage nach der Anwendung des Erhabenen auf das Kunstgebiet. Um gleich bei letzterer zu verweilen, wäre zu konstatieren, dass Hand derselben keineswegs aus dem Wege gegangen ist, sie aber doch wieder nicht principiell genug aufgegriffen hat. Das Erhabene ist ihm „nur als Schönes vorhanden“ (I, 354); „durch keinen Satz könnte sich die Aesthetik selbst mehr beeinträchtigen, als mit welchem sie behauptete, das Erhabene trenne sich vom Schönen durch die Lossagung von der Form, welche bei ihm völlig gleichgiltig sei“. (Ähnlich S. 365.) Wenn er dann weiter fortfährt: „Das Erhabene kann wohl als unendliche Grösse gedacht, aber immer nur als ein Schönes gefühlt werden, und wir dürfen weder von einer Unterordnung noch von einer bloss äusseren Verbindung des Schönen mit dem Erhabenen sprechen vielmehr behaupten wir, im Erhabenen erreiche das hohe Schöne seine Vollendung“, so scheint sich seine Auffassung jenem Gedankengang zu nähern, dem wir oben im Hinblick auf das Kunst-Erhabene unter dem Begriff des „Symbolischen“ nachgegangen sind (vgl. S. 43

¹⁾ Vgl. auch ebenda: »gross sind der Gedanke und Charakter, wenn sie in ihrer Fülle und Kraft das Maass des Gewöhnlichen so überschreiten, dass wir dabei ein Unendliches ahnen«, — also etwa unser »Erhobenes«.

und Anm.). Eigentliche Definitionen und Entwicklungen des Begriffes finden sich bei Hand folgende (vgl. I, S. 353 f.): „Das Erhabene ist über allen Vergleich erhoben¹⁾ und die möglichst (!) vollkommene und unmittelbare Darstellung der Idee des Unendlichen in symbolischer Form. So enthält es aber ein Überschwengliches, welches nicht gemessen werden kann und von dem Verstande zurückgewiesen, dem Gefühl allein zur Erfassung gegeben ist; es vermag die Seele, die es fühlt und mithin in sich trägt, über alle irdischen Schranken emporzudringen. Solche Darstellung, die das Unendliche in eine endliche Form aufnimmt, kann auch nur symbolischer Natur sein, indem kein sinnliches Zeichen für unmittelbare Ausprägung der Idee zureicht,²⁾ wenn ihm nicht eine höhere, ideale Bedeutung zugesprochen und es so oft zum Symbol umgeschaffen wird So erschaut in der endlichen sichtbaren Form der Geist das von den Sinnen nicht zu umfassende Unendliche und findet darin sich befriedigt und beseligt; dasjenige, was in dem Anmutigen nur Ahndung, in dem Sentimentalen ein Reflektiertes ausmacht, wird hier zur vollen, rein geistigen Anschauung.“ Wie man sieht, hat sich der Verf. in der deutschen Aesthetik gar fleissig umgesehen, um seinem Begriff nicht als Laie oder etwa gar als Novize gegenüber zu stehen. Das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene, von welchen ersteres „auf Unendlichkeit räumlichen und zeitlichen Daseins“, letzteres „auf unendlicher Wirksamkeit“ beruht, findet er „oft beide verbunden“ (I, S. 356) — eine wichtige Beobachtung, die vielleicht nur der Musik-Aesthetiker machen konnte! Es ist darum auch gar zu interessant, dass sie gerade bei diesem zum erstenmal auftritt. Sagt K. Köstlin, das Erhabene müsse für jeden ohne Unterschied der Bildung, des Alters etc. ein Erhabenes sein, so meint Hand mit Rochlitz, dass es nicht allen Menschen gleich zugänglich sei und spricht vor allem den Frauen das tiefere Verständnis und Gefühl

¹⁾ Das »Erhabene« wäre darnach also das über allen Vergleich »Erhobene«; s. unsere Erörterungen zum Sprachgebrauch S. 38 ff. dieser Schrift.

²⁾ Ich muss hier dem Verfasser nachweisen, dass er sich eines kleinen Widerspruchs schuldig macht, indem er oben (I. 325 f.) davon gesprochen hat: Der erhabene Gegenstand sei »nicht blose Hindeutung, sondern unmittelbarer Ausdruck« des Unendlichen.

für Erhabenes so ziemlich ab. (I, 310.) Das „Tragische“ ist ihm „verwandt mit dem Erhabenen“; und ein recht hübsches notierenswertes Wort finde ich noch über das „Furchtbare“ (in der Musik) auf S. 346 des I. Teiles verzeichnet: „Das Heftige und Grosse kann furchtbar werden“, meint der Verf. da, „wenn es durch seine Gewalt und Kraft uns bedroht oder zu bedrohen scheint; dann aber, in dieser imponierenden Wirksamkeit allein erhalten, kann es auch nicht aesthetische Gültigkeit behaupten, denn es schlägt nur zu Boden und kann niederbeugend nicht gefallen. Nur da, wo die übermächtige Fülle und Grösse nicht zu nahe tritt, sondern dem Gefühl zu freier, geistiger Erhebung noch Raum gönnt, wo sie mithin mit dem Erhabenen den Erfolg teilt und nur das Aufgebot sinnlicher Kräfte zur Eigenthümlichkeit hat, kann sie mit Schönheit sich vereinigen“; — übrigens lauter bekannte, längst besprochene Dinge! Indem sich Hand nun die beiden Fragen vorlegt (I, S. 356): 1) „wie stellt die Musik symbolisch dar?“ und 2) „wirkt die Musik nur durch Anregung von erhabenen Gedanken, ohne dass sie selbst vermag, das Erhabene darzustellen?“, sowie weiterhin auch noch der musikalischen Aesthetik den Text liest („Was wird an Erkenntnis gewonnen, wenn gelehrt wird, ein Musikstück, welches nicht angenehme Gedanken, sondern grosse und tiefe enthalte, erzeuge erhabene Empfindungen? Was sind nemlich grosse und tiefe musikalische Gedanken? Und wie heisst das Erhabene des Tiefen ein Erhabenes? In so unbestimmten Begriffen pflegt aber unsere musikalische Aesthetik zu verweilen“!) — gibt er zwar nicht durchaus hinreichende, immerhin aber höchst acceptable und lehrreiche Maximen für jede spätere Untersuchung eines Musikalisch-Erhabenen an die Hand. — Auf Einzelheiten seiner Darlegungen näher einzugehen, verspare ich mir getrost für später, wo wir ihm noch des Öfteren begegnen werden, und wende mich nun sogleich¹⁾ den „Aesthetischen Forschungen“ (1885) von Dr. Ad. Zeising zu, welche uns gleichfalls einiges

¹⁾ Von der »Aesthetik der Tonkunst in Verbindung mit einer ausführlichen Grammatik u. Poetik der Musiksprache« etc. von Carl Csillagh (Pressburg 1854) ist nur der I. Teil (Akustik und Harmonielehre enthaltend) erschienen. Nach dem im vorliegenden Band niedergelegten Material wäre jedoch auch von einem rein aesthetischen III. Teil wenig Ernstes und Brauchbares zu erwarten gewesen. Das Buch ist ein Unikum in der musikalischen Litteratur des 19. Jahrhunderts.

Wichtige über ein Erhabenes in der Musik zu sagen wissen, wenngleich der Schwerpunkt auch ihrer Mitteilungen in den speziellen Untersuchungen im Einzelnen liegt, so dass wir auch dieses Werk erst später in wirklich ergiebiger Weise werden berücksichtigen können. Einstweilen nur Folgendes. Im §. 561 lesen wir: „Zur Darstellung des Erhabenen sind selbstverständlich diejenigen Künste am Meisten geeignet, welche die Schönheitsidee als Makrokosmos fassen und an diese schliessen sich sodann die Künste an, welche den Mikrokosmos in seiner Entfaltung zum Makrokosmos darzustellen suchen“. . . . Daraus „geht hervor, dass die Instrumentalmusik mit dem sich ihr anschliessenden Chorgesang, weil sie von Seiten der vorschwebenden Schönheitsidee eine makrokosmische, dagegen von Seiten des Materiales eine tonische Kunst ¹⁾ ist, zur Darstellung des Erhabenen von allen Künsten am meisten geeignet ist, dass die Baukunst in der einen und die Poesie in der andern Beziehung ihr zunächst stehen, dass sich ihnen sodann die Malerei, die Skulptur und der Gesang (!) ²⁾ anreihen und endlich die mimischen Künste den Beschluss machen. (So dass also diese am wenigsten zum Ausdruck des Erhabenen geeignet erscheinen.) Daher spielt auch das Erhabene in der Musik eine höchst wichtige Rolle. Einer ihrer Hauptzweige, die Kirchenmusik, bewegt sich fast einzig und allein in seinem Gebiete, und auch in den grösseren Erzeugnissen der weltl. Musik ist der Darstellung desselben fast stets einer der vier üblichen Teile, und zwar gewöhnlich der erste, also das Fundament des Ganzen, gewidmet. (?) Den nächst grossartigen Eindruck vermögen unstreitig die Werke der Baukunst auszuüben, ja, die von ihnen ausgehende Wirkung ist, wie wir schon oben erwähnt haben, dem Eindruck, welchen erhabene musikalische Kunst-

¹⁾ § 395 heisst es: »Die Erscheinungen werden am leichtesten die Wirkung der aktiv-dynamischen Erhabenheit machen, insofern sie tonische, oder akustische sind.« Zeising meint auch, Vischer bemerke sehr richtig, dass man sich selbst rein optische Erscheinungen, z. B. das Erscheinen des Lichtes, gern zu akustischen umschaffe und citiert als Beispiele hiefür die zwei bekannten Stellen aus Göthe's »Faust« vom »Tönen der Sonne« (Prolog u. II. Teil I. Akt).

²⁾ Diese eigentümliche Auffassung des Einzelgesanges als einer mikrokosmischen Kunst und die damit begründete Sonderstellung desselben ist ein Ausfluss der eigenartigen Systematik dieses Aesthetikers.

werke auf uns machen, durchaus verwandt und analog, nur dass wir dort die Unendlichkeit und Göttlichkeit des Daseins unmittelbar in uns, hier vor und um uns empfinden, dort uns gewaltiger bewegt und aufgelöst, hier mehr gefesselt und gesammelt fühlen.“ — Dr. Ed. Krüger, ein ausgezeichneter Musiktheoretiker, (s. sein „System der Tonkunst“, Leipzig 1866; hier speziell: S. 472 f.)¹⁾ erkennt den Unterschied von Geistlich und Weltlich nicht als einen aus äusseren Merkmalen, Tendenzen, Lokalen, Akteurs etc. abzuleitenden an, sondern sucht dessen Begründung vielmehr in der inneren Formung, im „sogenannten Styl mit seinen einst beliebten Gliederungen in erhaben und anmutig, naiv und sentimental, feierlich und lustig“. ²⁾ Diese Gegensätze sind nach ihm „Psychologeme, die eine Zeit lang im Schwange waren und, wo nicht die Sache erschöpften, doch den Lebenspunkt träumend berührten. Den schwierigsten Punkt, dass nemlich diese gegensätzlich gedachten Psychologeme nicht auf einer Bahn liegen, indem sie theils Objekte, theils die Auffassungsweisen betreffen, somit einander oft kreuzen, lassen wir hier vorerst unerörtert . . . Erhaben sei, was über die gemeine Welt erhoben den Menschen durch Grösse — räumlich, zeitlich, geistig — überwältige, und daher eine gewisse Unnahbarkeit der Anschauung trage und fordere, dergleichen etwa das Anschauen eines überweltlichen Fremden hervorrufe; anmutig dagegen, was des Menschen Seele nahe berühre, seinen Mut anmute, liebevolle Sehnsucht

¹⁾ In seinen »Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst«; Leipzig 1847 findet sich nichts dergleichen.

²⁾ Man vgl. nun aber Aug. Reissmann (»Allg. Musiklehre«; Berlin 1864, S. 293 ff.): »Die Begriffe Erhaben, Ideal, Anmutig, Zeichnend etc. sind an sich schon so wandelbar und unsicher begrenzt, dass nicht nur verschiedene Jahrhunderte, sondern selbst verschiedene Individuen Verschiedenes damit bezeichneten; um wie viel unsicherer mussten sie also in ihrer Anwendung auf die Kunst werden, welche sich so schwer in Begriffe fassen lässt. So finden wir die Begriffsverwirrung hier nicht minder gross, als dort in Bezug auf klassisch und romantisch. Was dem einen Aesthetiker noch strenger Styl ist, ist dem andern bereits freier, ... Der eine hält für erhaben, was der andere im besten Sinn für handwerksmässig formell erklärt«. Reissmann, der freilich — indem er sich bei seinen rein aesthetischen Erörterungen damit begnügt, ganze Capitel aus Jean Paul und Vischer einfach wörtlich zu citieren — auf die Aesthetik nicht so sehr erobert sein sollte, findet mit Jean Paul in dem Romantischen (!) »das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unendliche, wie es ein Erhabenes gibt«.

erwecke.“ Der Verf. ergeht sich noch in einigen historischen Exkursen über diese Begriffsbestimmungen bei Kant und den Kantianern und fährt dann weiter fort: „Schön ist das in der Form Vollendete, welches zugleich über und in der Wirklichkeit steht. Hiermit ist der moderne Sprachgebrauch eher einverstanden, insoferne Schönheit das Wesen aller (schönen) Kunst ausmacht, daher seitdem alle psychologischen Wirksamkeiten, die auf dem Gebiete der Kunst sich ereignen, als Einfärbungen des Grundbegriffes der Schönheit verstanden werden“. Und weiter S. 473: „Diese psychologischen Kategorien bezeichnen also zugleich äussere Formung und innerliche Auffassung; denn erhaben heisst nicht blos das gross Seiende sondern auch das als gross Empfundene,¹⁾ und so auch die übrigen: eine Wechselbezüglichkeit, die unter allen besonders die tönende Kunst klar stellt, so sehr dass man sogar gewisse Zeiträume hat bezeichnen wollen als erhabene, anmutige, schöne etc. Stylperiode, z. B. der italienischen Musik“. Es „entsteht ihm nun die grosse Frage: wie geschieht es, dass in Tönen Erhabenes und Liebliches, Feierliches und Lustiges, dargestellt wird?“ und er findet darauf die Antwort: Durch Tonmalerei, „ebenso oft verteidigt, als verspottet,“ welche hier am einfachsten zum Ziele führe, da in ihr ja das eigentliche Mimetische, Leben Nachahmende, dessen die dramatische Kunst bedarf, bereits enthalten ist. — Wir lassen diese Auffassung einstweilen ganz auf sich beruhen und werden später, vielleicht ohne sie nochmals besonders zu erwähnen, durch unsere Begriffs-Bestimmung ihr gegenüber Stellung zu fassen suchen. — Der Aesthetiker Dr. Karl Köstlin (vgl. „Aesthetik“ S. 142; Tübingen 1869) äussert sich dahin: „Sehr klar zeigt überhaupt die Musik, was Erhabenheit ist. Der vollste, prächtigste, farbenreichste, majestätischste, stärkste Orchesterklang ist oft genug nicht erhaben, weil die Bewegung zu flüchtig, zu unruhig ist; er kann es allerdings auch in diesem Falle dann werden, wenn er plötzlich, oder nach sanften, traurig zarten, dumpf verschlungenen Tongängen losbricht und so kraft unvermittelten Contrastes den Eindruck eines ganz fremdartig Grossen hervorbringt, bei dem alle

¹⁾ Man vgl. hiezu meine Theorie vom subjektiven und objektiven Charakter des Erhabenen, Cap. I.

Analogie, alles Maass auszugehen scheint; aber im Ganzen gibt es weit mehr stiller gehaltene erhabene Musik, als stark- und volltönende.“ Die Ansicht, dass „nur die Musik das Erhabene und Furchtbare, das Milde und Liebliche wahrhaft eindringlich malen könne,“ bezeichnet er (S. 564) als „gewöhnliche“ (d. h. übliche, von allen anerkannte), und auch ein wenig später (S. 568) spricht er noch an zwei Stellen ausdrücklich von einem Erhabenen in der Musik. — Ähnlich Moritz Carrière gelegentlich seiner Entwicklung des Begriffes „Erhabenheit“. (Vgl. „Aesthetik“, Leipzig 1856; 2. Auflage, 1873; 3. Auflage 1885; I, S. 120, 127, 130 f.). In dem Capitel über die Musik als Kunst („Aesthetik“ II. Teil) findet sich allerdings von einem Erhabenen, als Kategorie für die Aesthetik dieser Kunst, kein Wort mehr erwähnt. — Selbst Vischer, spricht sich über ein Erhabenes der Musik im Allgemeinen aus („Aesthetik“ III, 2 S. 833) — ganz abgesehen von den zahlreichen, oft sehr feinsinnigen Bemerkungen über die besonderen Erscheinungen dieses Erhabenen aus Köstlin's Feder, die wir in seinem grossen Werke zahlreich verstreut finden und denen wir im Einzelnen später noch begegnen werden. „Ob und in wie weit das Hässliche aesthetisch auflösbar sei?“ fragt sich da Vischer an einer Stelle. „Der eine Weg dieser Auflösung ist der des Erhabenen. Eine Kraft mag umgestaltet sein und in ihren Wirkungen Schönheit zerstören, wenn nur diese Wirkungen furchtbar sind, so gelangt das Hässliche nicht zum Scheine selbstständiger Fixierung . . . Auch ist das Erhabene darum, weil hier das Endliche von einer Uebermacht, die irgendwie stets Trägerin der Idee ist, verschwindet, für Sinn und Verstand dunkel und so unterliegt es keinem Zweifel, dass die Musik, die ihrer aetherischen Natur nach auch den entfernten Schein eines für sich fixierten Hässlichen nicht dulden kann und die im Elemente des dunklen Gefühls lebt, dieser Form des Schönen im vollsten Sinne mächtig ist“¹⁾ S. 966 ebenda vernehmen wir dann noch: „Die Musik kann Massen auftürmen, um mit der Architektur im Quantitativ-Erhabenen zu wetteifern Aber sie darf

¹⁾ Ob wir freilich allen diesen Ansichten beipflichten wollen, ist wieder eine andere Sache.

nicht die Anschauung architektonischer Objekte erregen wollen“. Dieser Satz wäre also der Antipode des Krüger'schen Satzes von der „Tonmalerei“ etc. Wir werden später sehen, was wir unter mancherlei Modifikationen mit beiden anfangen können. — Von Ambros' spärlichen Beispielen eines Musikalisch-Erhabenen (in seiner Schrift: „Über die Grenzen der Poesie und Musik“) habe ich bereits in der Einleitung (Cap. I) gesprochen, so dass ich mich hier wohl nicht weiter dabei aufzuhalten brauche. Dagegen hat er uns in seiner grossen „Musikgeschichte“, und zwar in dem wertvollen Capitel über „Der italienischen Musik grosse Periode“ des erst nach seinem Tode veröffentlichten IV. (Nachlass-) Bandes derselben höchst interessante und wichtige Betrachtungen über den römischen Kirchenstyl hinterlassen, welchen man — wie er sagt — „vielleicht wesentlich als Styl des Musikalisch-Erhabenen fassen könne“. Er gelangt dabei zu allerlei ebenso belehrenden als dankenswerten Untersuchungen über die Begriffe Tragisch, Komisch, Anmutig und Erhaben, und ich will nicht versäumen, an dieser Stelle das Wesentliche und zu unserer Sache Gehörige dieser Untersuchungen im Auszuge mitzutheilen, womit der Leser gütigst vergleichen möge a. a. O. S. 63 ff. Vor allem will Ambros mit jenem Begriffe des Musikalisch-Erhabenen noch nicht „den Gedanken kolossaler Dimensionen oder dynamischer Gewaltsamkeit (Alpen, Ozean, rollender Donner u. s. w.)“ verbunden haben. Der Begriff des Erhabenen wird passen, so meint er, mag man es nun nach Vischer, oder nach Zeising, oder aber nach Jean Paul zu verstehen suchen. Was Solger als das Merkzeichen des Erhabenen hinstellt, oder was Hegel ähnlich diesfalls sage, leide vollkommen Anwendung auf diese Tonwerke. „Das Erhabene manifestiert sich in ruhigen Umrissen, es beunruhigt nicht den Blick durch bunt und hastig wechselndes Farbenspiel . . es kommt nicht in kleinen Einzelheiten herum“ (?) — „es zerreibt“, wie M. A. Griepenkerl d. J. sagt: „alles Staubgeborene wie Mörtel.“ Die einfachste Form des Musikalisch-Erhabenen ist nach Ambros der Choral mit seiner feierlich langsamen Bewegung, seinen prächtigen, gleichförmig langen Noten, seinen schweren Akkordsäulen. „Unvergleichlich reicher, vielgestaltiger spricht sich das Erhabene im Palestrina-Styl aus, dessen Compositionen selbst schon

in der Aufzeichnung¹⁾ mit ihren grossen Notengeltungen, ihren ruhigen und doch durch und durch belebten Massen den Eindruck des einfach Grossen hervorrufen, welcher alles rasche Passagenwerk, allen Kleinkram an Figurationen vollständig vermeidet und, als sich letztere bei Palestrina's Epigonen einzustellen anfangen, sofort auch an Erhabenheit verliert — welcher sogar die Phasen des Seelenlebens nur in grossen ernsten Zügen malt, ohne sich auf Detaillierung einzulassen. In grosse, ruhige Massen zerschmilzt der Tonstoff und ruht gar aus, wie das weite Meer, wie der weite Himmel.“ — So weit unser Musikhistoriker, und wir dürfen nach seinem Gedankengang wohl annehmen, dass ihm jene „feierlich langsame Bewegung“ in „langen Noten“ und „schweren Akkordsäulen“ etc. zur Erhabenheit im Verhältnis von Ursache zu Wirkung gestanden hat.

Endlich wären auch noch einige mehr sporadisch auftretende Auslassungen deutscher Aesthetiker und Theoretiker über das hier zur Sprache Gebrachte namhaft zu machen. So hat z. B. auch schon Trahndorff („Aesthetik“ I, § 37) die Frage aufgeworfen: „Wie wird in dem Gebiete der Musik die Möglichkeit stattfinden, dass sich das Hörbare erhebe zu einer freien Darstellung der Form des Universums und wirklich werde zum Schönen, Grossen und Erhabenen?“ Unter Herbart's „Aphorismen“ (S. W. I, S. 583) finde ich den Satz: „Die Musik zeichnet (warum zeichnet? Ihre Zeichnung ist ihre Form!) Affekten, Leidenschaften, Stimmungen — aber nicht Handlungen, nicht Gründe der Überlegung²⁾ — kaum Ironie und Satyre, obgleich ihr der Witz nicht ganz fremd ist. Dagegen schöne Sittlichkeit, Erhabenes, Wunderbares, Religiöses, Liebe, Grazie, Naives, Sentimentales, Komisches, Humor“. Und ferner in Bezug auf das Erhabene in Architektur und Musik (S. 584 ebenda): „Architektonik hat Ausdruck! Welchen denn wohl? Besser: Sie drückt nichts aus, aber sie imponiert. Das Erhabene, Grosse, Reiche, Starke, — Zierliche, Liebliche wird in der Umgebung, worin der Architekt ein eigentümliches Schönes aufstellte, leichter unterschieden und empfunden. Kirchenmusik passt nur in die

¹⁾ Der Leser beachte: »schon in der Aufzeichnung«, also graphisch! Wir werden im Cap. V. noch eingehender davon zu sprechen haben.

²⁾ Vgl. Hanslik »Vom Musikalisch-Schönen« S. 24 f.

Kirche; die Oratorien- und vollends Opern-Musik widersteht in ihr“. Herbart's Anhänger F. K. Griepenkerl¹⁾ (vgl. „Lehrbuch der Aesthetik“ S. 373), sieht in der schönen Sittlichkeit, im Erhabenen und Grossen, im Wunderbaren, im Religiösen, in der Liebe, der Grazie, im Naiven, Sentimentalen, Komischen und im Humor die der Musik eigentümlichen gemütlichen und aesthetischen Elemente,²⁾ worin sie, was den Effekt betrifft, die übrigen Künste oft weit hinter sich zurücklässt“. — J. H. v. Kirchmann (s. „Aesthetik auf realistischer Grundlage“, Berlin 1868; II, S. 23) vindiziert sowohl der religiösen, als auch der profanen Musik gleicherweise Wirkungen des Erhabenen. — Der Franzose Beauquier (in seiner „Philosophie de la musique“, cf. Ehrlich: „Musikaesthetik seit Kant“ S. 141) schreibt der Musik im Allgemeinen, obwohl er ihr religiöse Gefühle und Vorstellungen als Inhalt bestreitet, die Fähigkeit zu, das Gefühl des Erhabenen, ja sogar die Idee der unendlichen Quantität zu erwecken. — Nach Fechner („Vorschule der Aesthetik“ I, S. 159) stimmen die „sogenannten musikalischen Stimmungen (welche den Inhalt der Musik bilden sollen) zum Teil mit solchen überein oder klingen an solche von gewisser Seite an, die auch ohne Einwirkung der Musik im Menschen da sein können, als da sind Stimmungen der Heiterkeit, des Ernstes oder selbst der Traurigkeit, der Aufregung oder Sänftigung, der Kraft oder Milde, der Erhabenheit oder Lieblichkeit, des mehr oder minder leichten Flusses innerer Bewegung“. Er nennt diese Stimmungen daher auch kurz „lebensverwandte Stimmungen der Musik“. Auch II, S. 166 und S. 177 ebendasselbst betonen wiederholt ausdrücklich das Vorhandensein erhabener Wirkungen in der Musik.

Am interessantesten und bedeutsamsten in dieser Frage war mir aber Prof. Gustav Engel's erst vor drei Jahren erschienene „Aesthetik der Tonkunst“, die sich an ziemlich vielen Stellen (ich zählte deren circa fünfzehn) teils mehr, teils weniger eingehend mit einem Erhabenen der oder in der Musik ganz besonders abgibt. Werden wir auf manche derselben im weiteren Fortgange unserer Untersuchungen noch

¹⁾ Nicht zu verwechseln mit W. R. Griepenkerl, dem Verfasser der Novelle »Das Musikfest oder die Beethovener«.

²⁾ Man sieht: er hat Herbart so ziemlich abgeschrieben; s. oben.

zurückzukommen haben, so muss uns hier vor allem der etwas weiter ausholende Passus (S. 336 f.) interessieren, der eine Art „Aesthetik des Erhabenen“ und des „Musikalisch-Erhabenen“ insbesondere aus der eigenen Anschauung des Verf. zu enthalten scheint. Anknüpfend an Beethoven, welchen er als den „Gipfelpunkt der Instrumentalmusik“ bezeichnet, „insofern er die drei verschiedenen möglichen Style (den anmutigen, schönen und erhabenen) beherrscht und in dem ersten am anmutigsten, in dem dritten am erhabensten,¹⁾ in dem mittleren am schönsten“ sei, nimmt Engel Veranlassung, sich über den Haupt- und Grundgegensatz innerhalb der Schönheit der Musik („für diese nur als eine Mehrheit von Sätzen darstellbar“) näher auszulassen. Er findet ihn „wie schon aus den Taktarten erhelle“ im „Schweren und Leichten“ wesentlich begründet, „das sich in seinen weiteren Schwingungen am passendsten wohl als Erhabenes und Anmutiges bezeichnen lässt“. Dieser quantitative Unterschied des Erhabenen und Anmutigen werde für das Tragische und Komische bedeutungsvoll. Das Tragische sei der Widerspruch des Erhabenen. (S. 336 und 182.) „In den Steigerungen des Schweren und Leichten zum Erhabenen, anmutig Tändelnden, Tragischen und Komischen, liegt eigentlich aller charakteristische Inhalt der Musik umschlossen. Denn aus den Gradunterschieden desselben und aus den unendlich verschiedenen Mischungen folgt jegliche Art von Individualität, wie aus Lust und Leid, ihren Mischungen und Steigerungen, jede Art der Empfindung. Leid und Lust ist in Mozart's G-Moll, wie in Beethovens C-Moll und in der IX. Symphonie, aber in einer immer weiteren Steigerung nach der Seite des Erhabenen hin“. „Dass in der Geschichte der Musik eine allmälige Entwicklung von dem Einfachen zum künstlich Verschlungenen und Schwierigen stattfinden muss, liegt schon darum auf der Hand, weil dies der allgemeine menschliche Entwicklungsgang ist; . . . (bei einzelnen) z. B. bei Beethoven ist diese Art der Entwicklung in geradezu mustergiltiger Weise zu beobachten“. (S. 338.) Was Engel da wohl (S. 228, 356) unter dem „Weihevollen“ verstanden wissen wollte, das nach ihm sogar „die Grundlage der Musik ist“? Etwa auch eine

¹⁾ Dieser Superlativ hat bei dem Verf. offenbar nur den Sinn: »Höchste Steigerung nach der Seite des Erhabenen hin«; vgl. einige Zeilen weiter unten.

Art Erhabenes? — Ein wenig leichtfertig geht die allerneueste „Aesthetik der Tonkunst“ von Dr. R. Wallascheck (Stuttgart 1886) über unsere Frage nach einem Musikalisch-Erhabenen hinweg. In ihrem II. (systematischen) Teil, und zwar unter der Überschrift „Die vom Schönen versch. Erscheinungen“ (S. 258 f.), erwähnt sie nur, dass Musik die Furcht in uns nie werde erzeugen können: Sie wird dabei „in dem Bestreben, das Maass soweit als möglich auszudehnen, eher an das Erhabene oder Grossartige streifen, aber auch dies wird ihr nur für eine gewisse Zeit gelingen, denn immer lässt sich in der Musik, manchmal schwerer, manchmal leichter, eine Gesetzmässigkeit finden, eine Übersicht gewinnen, von der aus wir den Bau des Werkes betrachten können, der uns dann kleiner und fasslicher vorkommt“. Immerhin ist diese Bemerkung für uns nicht ganz ohne Wert. Auch lesen wir auf S. 240 den bemerkenswerten Satz: „Die Dichtkunst und die bildenden Künste können von der Trauer noch einen Schritt weiter gehen (als die Musik), indem sie dieselbe verursachen lassen durch den Untergang des Erhabenen im Kampf mit Schicksal und Schuld. Dadurch finden sie den Ausdruck des Tragischen. Die Tragik liegt der reinen Instrumentalmusik ferne“. — Zu allem Ende sei mir gestattet, hier noch einer unlängst erschienenen, recht verdienstvollen, akademischen Schrift „Über die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen“ von Dr. Max Steinitzer (München 1885) Erwähnung zu thun, welche an mehreren Stellen (S. 67, 116, 123, 125) eine Erklärung des Musikalisch-Erhabenen versucht. (Sie verlegt z. B. das Moment der Grösse im Schönen der Musik, das Erhabene, nicht unpassend in das Gebiet der Klangfarbe und -Stärke!) Ich bekenne gern, dass ich diesem Werkchen manche Anregung und manchen fördernden Fingerzeig für meine eigenen Forschungen verdanke, wenn ich dem Verf. auch in vielen Punkten nicht durchaus beistimmen kann; indes verzichte ich vorerst noch gänzlich, dem Leser Proben aus demselben vorzuführen, um genaueren Einzelheiten später, und zwar stets bei geeigneter Gelegenheit, die gebührende Berücksichtigung schenken zu können.

Wir sehen also (eine Kritik der einzelnen Standpunkte würde uns hier zu weit führen): Die Aesthetiker „von oben“ stimmen so ziemlich alle darin überein, dass der Musik die Kategorie des Erhabenen vor allen anderen Künsten zukomme,

die Aesthetiker „von unten“ plaidieren wenigstens angelegentlich für erhabene Wirkungen der Musik im Einzelnen; ja eine neueste Aesthetik der Tonkunst konstruiert sogar eine ganze Aesthetik des Musikalisch-Erhabenen. Was ist nun dieses der Musik „als gemütliches und aesthetisches Element eigentümliche“ Erhabene, welches „diese Kunst klar zeigt“ und dessen sie „im vollsten Sinne mächtig“ ist? Dieses Erhabene, „das keine andere Kunst hat“ und zu dessen Darstellung die Tonkunst gerade „von allen Künsten am meisten geeignet“ sein soll? Ist es ein Erhabenes der Musik schlechthin, oder nur ein Erhabenes in der Musik? Also ein Erhabenes der Musik, gen. subj. oder gen. obj.? — Es wird sich empfehlen, zur Beantwortung dieser Fragen zuerst die Vorfrage zu erledigen: ob es überhaupt ein Erhabenes in der Musik geben könne und was denn eigentlich dieses Erhabene in der Musik sein müsste? Kurz: kann die Tonkunst Erhabenes in sich aufnehmen? kann die Musik Erhabenes darstellen?

IV.

Gibt man mir zu, dass die „Missa Papae Marcelli“ Palestrina's, das Händel'sche: „Denn Gott der Herr regieret etc.“ aus dem Halleluja des „Messias“, der grosse Sturm der „Pastoral“-Symphonie (Nr. 6, Fdur) von Beethoven und etwa der feierliche IV. Satz aus Schumann's Esdur-Symphonie den Hörer erhaben berühren — und ich muss darum bitten, mir das mit vielen bedeutenden Aesthetikern für den Augenblick zugeben zu wollen — so wird man mir auch bestätigen müssen, dass hier recht verschiedene Arten von Erhabenheit vorliegen. Es gilt also, diese Unterschiede genauer zu präzisieren und sie einmal im Einzelnen systematisch zu erforschen. Zunächst erhebt sich dabei wieder die Frage: ist es der Musik als solcher schon möglich, bestimmte erhabene Gefühle hervorzurufen, oder wirkt sie erhaben eventuell nur durch assoziative Elemente, die sie etwa in sich trägt. Fechner — der übrigens (in seiner „Vorsch. d. Aesth.“ I, 159 ff.) merkwürdigerweise gerade bei der Musik von einem „direkten Faktor“ spricht — hat dieses assoziative Element bei aller erhabenen Wir-

kung betont, so zwar, dass er es sogar als wesentliche Voraussetzung einer erhabenen Wirkung anzunehmen scheint (cf. ebenda II, 173). Die Musik würde hier also nur eine Beschränkung erleiden, welche sich auch die übrigen Beispiele eines Erhabenen, und vor allem also auch die übrigen Künste, auferlegen müssen. Etwas anders stünde es schon mit der Frage, ob die Tonkunst es wohl mit Assoziationen zu thun habe. Es ist hier ohne Zweifel von Interesse, ein Wort Rob. Zimmermann's, des Formalisten (aus dessen „Studien u. Kritiken zur Philosophie und Aesthetik“; Wien 1870, S. 242) zu vernehmen, welcher sich hierüber folgendermassen ausspricht: „Das Absolute ist kein Tonverhältnis und also, dünkt uns, auch nicht musikalisch. Soll es musikalisch dargestellt werden, so kann dies schwer und nur dadurch geschehen, dass Töne, Rhythmen gebraucht werden, die durch Ideen-Assoziation den Begriff des Erhabenen und so des Absoluten erwecken, also mittelbar, nicht unmittelbar durch Töne.“ „Die Ideen-Assoziation kann freilich weit gehen“ — fügt der Verfasser erläuternd noch hinzu, und wir haben damit bereits eine recht dankenswerte Basis für weitere Untersuchungen gewonnen. Im Anschluss daran entstünde nun aber die andere, nicht minder wichtige, ja vielleicht wichtigste Frage: Wirkt die Musik (unmittelbar) erhaben, oder stellt sie Erhabenes (als Inhalt, Stoff, Idee) nur dar und wirkt dagegen schön — eine Unterscheidung, welche sich mir bei der Lektüre der „Niobe“-Brochüre von Trendelenburg aufgedrängt hat. So fragt schon Hand, wie bereits oben erwähnt (a. a. O. I, 356): ob die Musik wohl nur durch Anregung erhabener Gedanken wirke, ohne selbst das Erhabene darstellen zu können?, während Krause gerade die „erhabene Darstellung“ des Gemütslebens durch die Musik hervorgehoben hat (s. „Anfangsgründe d. Theorie d. Musik“ S. 16) und selbst der „Realist“ Kirchmann („Aesthetik“ II, S. 23) frank und frei behauptet: Das Natur-Erhabene wie das Geistig-Erhabene könne von der Musik „dargestellt“ werden. Ich verkenne nicht, dass das vorliegende Problem (die Frage: ob Wirkung oder Darstellung des Erhabenen? im letzten Grunde nur wieder sehr nahe zusammenhängt mit demjenigen, welches ich bereits im vorigen Kapitel bezüglich des Verhältnisses zwischen Natur- und Kunst-Erhabenem entwickelt habe und auf welches in letzter

Instanz ohne Zweifel auch jenes wird hinauslaufen müssen. Um so lebhafter freut es mich nun, bei Hand im Hinblick auf das musikalische Gebiet bereits einen ganz ähnlichen Gedanken ausgesprochen zu finden, wenn dieser Aesthetiker I, 388 seines Werkes schreibt: „Was die Töne veranschaulichen können, ist nicht die ungeheure Kraft der Natur selbst, welche allerdings auch an das Unendliche in uns mahnt; denn vergeblich bleibt der Versuch, das Erhabene der Naturerscheinungen im Brausen des Sturmes oder im Getöse des Gewitters so darzustellen, dass daraus ein reiner erhabener Eindruck hervorgehe.“ (Im weiteren Fortgang dieser Darlegungen spricht er von den Tönen als „symbolischen Erscheinungen“!) Hier mag uns denn Griepenkerl's — übrigens von Herbart herrührende — in dieser Schrift schon mehrfach angezogene Theorie eines Erhabenen mit psychologischem und eines solchen mit aesthetischem Effekt zu Hilfe kommen, insofern sie es uns ermöglicht, zwischen beiden nicht nur streng zu unterscheiden, sondern auch das erstere vom Kunstgebiet im Allgemeinen auszuscheiden. Wenigstens fordert Griepenkerl bekanntlich von der Kunst, sie solle den psychologischen Effekt des Erhabenen, (welcher für uns subjektiv demütigend sei, während der aesthetische uns nur erhebe) zerstören, indem sie das Erhabene objektiv ohne Verhältnis zu unserer kleinen Persönlichkeit darstelle und dem Gemüte einen Raum zu solcher Vergleichung übrig lasse. (Vgl. S. 42 Anm. u. 56 dieser Schrift.) Freilich scheint er mir doch einigermassen im Irrthum zu sein, insoweit er den psychologischen Effekt von aller Kunst gänzlich ausgeschlossen und zerstört wissen will, wird doch das besondere Material einer Kunst ohne Zweifel erhebliche Modifikationen dieses Grundsatzes eintreten lassen können. Nur beschränken soll sie ihn nach meiner Meinung, reduzieren auf ein Minimum, vielleicht auch gänzlich, wo dies möglich erscheint; vollkommen ausschliessen und absolut verbannen wird sie ihn, namentlich als Dynamisch-Erhabenes, bei einer so unmittelbar physiologisch wirkenden Kunst, wie der Musik, kaum. (Vgl. dazu Hanslick a. a. O. S. 117; E. v. Hartmann „Auserwählte Werke“ Bd. III, S. 490.) Es käme hier offenbar nur darauf an, dass das unmittelbar Pathologische getilgt werde, dass der Zuhörer beim Sturm der Pastoral-Symphonie sich nicht wirklich fürchte und ängstige, dass man

beim dissonierenden Aufschrei der Instrumente im 4. Satze der IX. Symphonie nicht de facto erschrecke u. s. f. (über eine ähnliche Wirkung durch Berlioz vgl. Wallascheck, a. a. O. S. 252), sondern sich diese Furcht, dieses Zusammenschrecken nur vorstelle, denke. Psychologische Erhabenheit und zwar als lebendiges Verhältniß zu unserer kleinen Persönlichkeit unter primärer, zum Theil physischer Bedrohung unseres Ich durch einen immensen Tonschwall, besondere Klangfarben und starke Klangwirkungen, kontrapunktische Schwierigkeiten, u. s. f. wird hier und da kaum bestritten werden können, ebensowenig, wie z. B. bei der Architektur, oder bei grossen Skulptur-Werken die Masse nur mehr aesthetisch wirkt.

Spönnen wird den Faden unseres im Obigen entwickelten Gedankenganges unverdrossen weiter und suchten wir das vorliegende Problem von Grund aus zu durchforschen, so geriethen wir schliesslich nun auf die letzten und entscheidenden Fragen der Tonkunst überhaupt. Denn, was ist Wesen, was Inhalt der Musik? Man sieht: wir stehen mitten im Problem der Musikaesthetik selber! So wenig ich mich an dieser Stelle mit allen ihrer zahlreichen Streitfragen näher abgeben kann, so wenig darf ich mich auf eine eingehende, wo nicht gar erschöpfende Lösung jenes Problems hier einlassen, sondern will mich vielmehr — einen grösseren Teil dieser Lösung einstweilen auf mein V. und letztes Capitel versparend — damit bescheiden, dieses alles der Hauptsache nach unseren Musikaesthetikern selbst anheimzugeben, während ich freilich die hauptsächlichsten Kenntnisse dieser Fragen aus der Lektüre jener Theoretiker beim Leser voraussetzen muss. Nur einen nicht unwichtigen Punkt möchte ich an diesem Orte gern zur Sprache bringen, schon weil er mir für unsere Untersuchungen von wesentlichem Belang zu sein scheint. Ich habe bereits an anderer Stelle einmal, gelegentlich einer Rezension: „Zur Aesthetik der Tonkunst“ (vgl. „Musik. Wochenblatt“ Nr. 26, Jahrg. 1886), darauf aufmerksam gemacht, dass zwischen den Begriffen „Gedanke“ und „Idee“ (als vielfach postuliertem und ditto bestrittenem Inhalte der Tonkunst) weit schärfer zu unterscheiden sei. Zwar reichen meine linguistischen Kenntnisse nicht so weit, um eine solche Trennung allenfalls auch in ihrer historischen Berechtigung begründen zu können; indes liegt, rein logisch

betrachtet, schon im gewöhnlichen Sprachgebrauche faktisch eine solche Begriffsunterscheidung vor; man bedenke nur, dass wohl jede Idee ein Gedanke, aber nicht jeder Gedanke auch schon eine Idee ist und erwäge ferner, dass ein einziges Wort, ein blosser Begriff schon Gedanke ist, während die Idee nicht ein einzelnes Wort zu sein braucht, sondern vielmehr oft erst in einem ganzen Satze enthalten sein kann. Mein Begriff darf allerdings nicht schlechtweg mit der sonst in der Philosophie gebräuchlichen Platonischen oder Schopenhauer'schen „Idee“ in einen Topf zusammengeworfen werden, wenn ich auch auf der andern Seite nicht verschweigen will, dass er sich mit jener gar vielfach berührt und vor allem stets am Intuitiven, Anschaulichen partizipiert, dass er — mit einem Wort — in das Gebiet der Phantasie eingreift, während der Gedanke, als solcher zunächst abstrakt, logisch bleibt. Unter allen Umständen wäre nun meine „Idee“ ein bereits in das Gemütsleben eingetauchter, in Gefühl umgesetzter Gedanke, und als solcher sehr wohl geeignet und berufen, Inhalt der Tonkunst abgeben zu können. (S. hierzu übrigens auch die interessanten Ausführungen bei Hand a. a. O. I, 83; 85; 183; 270; II, 416; ferner P. Lohmann: „Das Ideal der Oper“; Leipzig, 1886 S. 7; Wallascheck, a. a. O., meint es anders und doch wieder ähnlich, wenn er zwischen Inhalt und Idee unterscheidet.) Ich muss mich natürlich hier auf kurze Andeutungen beschränken; aber so viel geht doch schon aus diesen wenigen Erörterungen mit Gewissheit hervor: dass Ideen in der That Inhalt der Tonkunst sein können, (wenn auch nicht absolut sein müssen). In diesem Sinne behält H. W. v. Riehl's Diktum (s. „Musikalische Charakterköpfe“, III: „Zur Kriegsgeschichte der Oper“) vollkommen Recht: „Gedanken lassen sich nicht blasen, noch geigen“ — während auf der anderen Seite uns die Tonkunst ohne Commentar doch ganz deutlich und charakteristisch die Idee: eine stark und gewaltig auftretende (pochende) Macht, der gegenüber sich ein anderes Leben, eine andere Regung nach vielem Kampf und Ringen behauptet (Beethoven's V. Symphonie C-moll), sehr wohl zu versinnlichen vermag. (Wallascheck irrt, wenn er „Aesthetik der Tonkunst“ S. 240 u. a. Bestimmungen auch den Kampf als eventuellen Inhalt aus der Tonkunst eliminiert und die Möglichkeit einer Darstellung desselben durch Töne

rundweg leugnet.) Das bleibt ja an sich gewiss, dass die Tonkunst immer nur Allgemeines, nur die Potenz zu Bestimmtem und Besonderem geben kann, was dann erst vom empfangenden Subjekt subjektiv-individuell ausgedeutet wird — ein Gedanke, der schon lange vor Hanslick ausgesprochen war und namentlich noch ein Jahr vor dem Erscheinen seiner Streitschrift von M. Hauptmann — in dessen „Harmonie und Metrik“ 1853, S. 364 f. — eifrig vertreten ward. (Vgl. hierzu auch Schopenhauer „Welt als Wille und Vorstellung“ I, 309; II, 514; ferner Fuchs: „Praeliminarien“ etc. S. 22 f. u. s. f. Auch auf meinen Aufsatz: „Schopenhauer-Studien“, Allg. Musik-Zeitung 1886 Nr. 32/33 darf ich hier vielleicht hinweisen.) Was aber das eigentliche Natur-Vorbild der Musik ist, das dürften wir am leichtesten erfahren, wenn wir uns diese Frage bezüglich der übrigen Künste vorlegen.¹⁾ Natur-Vorbild der bildenden Künste ist die ganze objektive Erscheinungswelt vom Anorganischen bis hinauf zum höchst entwickelten Organischen, so wie sie räumlich von unserem Auge geschaut wird. Was wird nun Naturvorbild der Musik sein? Alles objektive und subjektive Innenleben, wenn ich so sagen darf: Gefühlsweben dieser Erscheinungswelt,²⁾ und zwar nach den einzelnen ihrer Objektivationsstufen, den Ideen (also den „individuellen Potenzen“! cf. Dr. Fr. Stade's Schrift

¹⁾ Wobei immer noch die wichtige Schiller'sche Unterscheidung zwischen »Nachahmung der Natur« und »Nachahmung des Natur-Schönen« zu Recht besteht.

²⁾ Wie Dr. H. v. Stein (s. »Entstehung der neueren Aesthetik« S. 327) ganz vortrefflich nachweist, geht der Streit: ob Ausdruck oder Nachahmung (bei der Musik) durch die gesamte Musikaesthetik schon des vorigen Jahrhunderts. Man unterschied ebensowenig damals, wie heute noch, prinzipiell zwischen Nachahmung der inneren und Nachahmung der äusseren Natur. (Vgl. übrigens auch Th. Baker: »Musik der Wilden« Leipzig 1882, S. 2 Anm.) Aus diesem Grunde begreift es sich sehr wohl, warum zu unserer Zeit, im Bayreuther Lager, mit einem Male so grosser Nachdruck gelegt wird auf die »Musik als Ausdruck«, während gar nicht recht einzusehen ist, warum die Musik — vorbehaltlich jener Unterscheidung von äusserer und innerer Natur — nicht auch Natur-Nachahmung, wie die andern Künste, sollte sein können, d. h. eben Nachahmung der inneren Natur, des Innenlebens der Natur, des Gefühlslebens der Erscheinungswelt. Im Gegenteil, sie wird Kunst erst werden, wenn sie aus einem »Ausdruck« zu einer idealisierten Nachahmung dieses Ausdruckes geworden sein wird, — was ich vorläufig auch der vortrefflichen Schrift von Dr. F. v. Hausegger: »Musik als Ausdruck« entgegen zu halten habe.

„Vom Musikalisch-Schönen“), so wie sich diese Innenwelt durch den Klang unserem Gehör mitteilt, oder auch wir sie selbst in uns auf- und abwogen fühlen. (Die Poesie hätte dann zum Vorbild die Wechselbeziehung zwischen diesen beiden in der Welt des Begrifflichen, Gedanklichen, rein Geistigen.) Aus diesem Gedankengang heraus betrachtet erhält das Goethe-Schlegel'sche Wort von der Musik als der „flüssig gewordenen Architektur“ einen gar tiefen Sinn, wenn es auch vielleicht mit der Veränderung: „Musik ist noch flüssige, erst festwerdende Architektur“ die Wahrheit noch näher hätte bezeichnen, noch schärfer hätte treffen können, nemlich die Wahrheit, welche auch Hermann Lotze sehr warm vertritt (vgl. „Grundzüge der Aesthetik“ §. 24): dass sich der Ton zur Farbe (also auch Innenleben zur Erscheinungswelt und Tonkunst zur bildenden Kunst) verhält wie *natura naturans* zu *natura naturata*,¹⁾ (wie *universalia ante rem* zu *universalia in re* — nach Schopenhauer „W. a. W. und V. I, 311.) Nur hat eben jenes geistvolle Apperçu nicht für die ganze Musik Geltung, sondern lediglich für ein Gebiet der gesamten Erscheinungswelt, nemlich nur für die Objektivationsstufe des Anorganischen. In der That möchte ich denn auch a) eine architektonische (Contrapunkt, Figuralstyl, imitatorische Polyphonie, symmetrische Periode etc.), b) eine plastische (Vorherrschen der Melodie mit Homophonie, sowie des Rhythmischen) und c) eine malerische

¹⁾ Man vgl. dazu den bekannten Ausspruch Goethes: »Mir ist bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.« Ich sehe mich genöthigt, hier abermals eine kleinere Arbeit von mir, den Aufsatz »Zukunftsmusik« (erschieden im »Musikal. Wochenblatt« 1884, Nr. 49 und 50), zu citieren, nur um dem geneigten Leser nachzuweisen, dass ich alle diese Probleme, wenn auch in anderm Zusammenhange, bereits einmal durchdacht habe, während ich hier aus rein sachlichen Gründen darauf Verzicht leisten musste, mich eingehender mit ihnen zu befassen. In E. v. Hartmann's erst vor Kurzem erschienener »Aesthetik« (I. Historisch-kritischer Teil) lese ich S. 486 Folgendes: »Man wird aus Schelling's wunderlichen Bemerkungen so viel als werthvolle und bisher fast ganz unbeachtete Wahrheit festhalten dürfen, dass die musikalischen Ideen nicht mit dem menschlichen Gefühlsleben erschöpft sind, wenn sie auch immer in demselben ihren Schwerpunkt und Gipfel haben, sondern dass die Musik ebensowohl zum Widerschein und Ausdrucksmittel des untermenschlichen (tierischen, pflanzlichen und kosmischen) Naturlebens werden kann.«

(Harmonie etc., Enharmonik, Chromatik) als spezifische Unterarten der Musik genauer unterschieden wissen, eine Unterscheidung, welche zugleich mit Helmholtz übereinkäme, der vom historischen Gesichtspunkt ausgehend das Gesamtgebiet der Musik in 1) homophone (b), 2) polyphone (a) und 3) harmonische (c) Musik gliedert. (Siehe „Lehre von den Tonempfindungen“ 4. Aufl. S. 390 ff.)

Ich habe oben bei dem bekannten Satze Riehl's bemerkt, dass er „in diesem Sinne“ — wie ich sagte — nemlich unter Voraussetzung einer Unterscheidung zwischen Idee und Gedanke, seine Gültigkeit habe. Nicht in jedem Sinne nemlich hat er diese Wahrheit und ich muss sogar annehmen, dass er vom Verfasser selbst in diesem einzig richtigen Sinne eben nicht verstanden wurde. Oder spricht man etwa nicht von guten und schlechten musikalischen „Gedanken“ eines Componisten? Wirklich richtet sich die Musik nur zu oft an eine rein gedankliche Thätigkeit; allein diese ist dann immer eine spezifisch musikalische; es ist der musikalische Verstand, ein rein musikalisches Vorstellen, das für Zeiten — wenigstens soweit jenes Gedankliche von der Tonkunst direkt angeregt worden wäre — Träger des Kunstgenusses wird. Ebenso oft, und wohl noch öfter trifft diese Kunst aber auch wieder, zum Teil mit vollständigem Überspringen der Verstandeswelt, unmittelbar das Gefühl, den Willen des Zuhörers; und wenn wir zu allem Ende auch noch nach der Wirkung auf ? der Tonkunst fragen, so dürfen wir ohne Bedenken den Satz aufstellen, dass sowohl Vorstellung als Wille Adressaten der Musik und ihrer Wirkung sein können und es denn auch wirklich sind. Dies führt uns hiermit noch auf ein Weiteres, eine Unterscheidung von drei besonderen Arten von Musik nach dieser Richtung hin, welche Differenzierung mir für meinen besonderen Zweck sehr am Herzen liegt. Wir unterscheiden für gewöhnlich nicht nur Contrapunkt und Harmonie, polyphone und homophone Musik,¹⁾ es dürfte, wie gesagt, thatsächlich auch ein tiefergehender Unterschied zwischen Verstandes- und Gefühlsmusik aufzustellen sein. Ad a) Ich kann mich z. B. an's Klavier setzen und entweder in spezifisch kontrapunktischen, rein verstandesmässigen Sequenzen, canonischen

¹⁾ Natürlich ist diesmal nicht mehr die rein historische Gruppierung von Helmholtz (s. o.) gemeint.

oder fugischen, freien oder strengen Imitationen etc., oder gar in rein figurativ gebrochenen Akkorden, Arpeggien, Rosalien mich ergehend eine geraume Zeit lang ein durchaus formales Spiel treiben, das zunächst lediglich nur meinen Verstand beschäftigt (vgl. übrigens Hanslick a. a. O. S. 192) und vielleicht erst mit der Zeit, infolge jenes Umrauschens meines Ohres durch besonders eigentümliche Harmonien, ein (poëtisches) Gemütselement in mir wachruft, welches dann immerhin weitere Nahrung und Aufmerksamkeit von meiner Seite finden könnte. Das Primäre wäre hier indes unbedingt der Verstand, das tonale Vorstellen, der Geist, welcher in dieser Weise auch einmal ein ganzes Tonstück hindurch festgehalten sein kann und oft genug auch schon festgehalten worden ist. Ad b.) Auf der anderen Seite kann schon ein einziger Akkord, oder doch eine Folge von zwei Akkorden in ausgeprägt harmonischer, charakteristischer Färbung (indem er vom Verstandsmenschen sogleich gänzlich abstrahiert und den Willen des Hörers trifft) bei diesem unmittelbar ein Gemüts- und Empfindungsmoment erzeugen, zu dem erst im weiteren Verlaufe des Musik-Vortrages ein Verstandesmoment hinzutreten kann, aber nie muss. Endlich c) kenne ich eine Musik, welche weit mehr den Charakter des Dramatischen, oder doch der Aktion, Situation (der Ausdruck ist sehr schlecht und deckt das Wesen nicht; aber es dürfte schwer fallen, einen bessern zu finden!) an und in sich trägt, beide oben angeführte Elemente in sich vereinigend, durch Contrast, Nebeneinanderauftreten, Übereinandertürmen und Durchkreuzen von verschiedenen Motiven, Empfindungsmomenten und musikalischen Gedankenreihen ihre wesentlichste Wirkung erzielt.¹⁾ Wer sich über die feineren Unterschiede genauer informieren will, den kann ich nur nach-

¹⁾ Ich will das, was ich meine, durch ein frappantes Beispiel klarer machen. Im ersten Satz der im vergangenen Winter zu Leipzig aufgeführten, im Allgemeinen nicht eben allzu bedeutenden, neuen Symphonie (A-moll) von A. Rubinstein, kommt eine Stelle vor, welche, wie nur irgend etwas in meine Rubrik c) (s. oben) hineingehört. Die Blasinstrumente geben dort von verschiedenen Seiten her in echohafter Aufeinanderfolge eine Art Ruf-Signal, die Streicher dagegen stellen in ausgehaltener, ruhig bewegter Harmonie die eigentümliche Grundstimmung des Ganzen fest: dort ist die Aktion, hier der Charakter der Aktion, die besondere Stimmung, die über dieser Situation liegt, angegeben; beide zusammen machen erst das Ganze aus, geben erst ein Gesamtbild. Und so unzählige andere Stellen in classischen, romantischen und modernen Tonwerken!

drücklichst auf die ausgezeichnete Darstellung von Dr. C. Fuchs verweisen, welcher in seinen „Praeliminarien zur Kritik der Tonkunst“ S. 35 die gesamte Musik hinsichtlich aller ihrer Mittel und Fähigkeiten nach intellektuellen (d. h. Vorstellungs-) und metaphysischen (d. h. Willens-) Faktoren ordnet und unser a) etwa in erstere, unser b) in letztere Rubrik einreicht, während ich unser c) ungefähr als Ineingreifen, Complex, Summe von a) und b) zugleich aufgefasst wissen möchte. Was ich dabei noch besonders hervorzuheben hätte, wäre dies, dass Rubrik c) vor allem der Tummelplatz für die von mir oben als Inhalt statuierte Idee sein würde.

Welche von den soeben erläuterten drei, sagen wir: „Arten“ von Musik wird nun also am Vorzüglichsten erhabene Eindrücke wecken können?¹⁾ Gewiss am allerwenigsten das figurative Spiel mit Akkorden und nächst diesem die homophone Schreibweise überhaupt (die polyphone Satzart wird desselben nicht durchaus entbehren); am meisten und ehesten wird das Erhabene aber der zuletzt angeführten, vorläufig sogenannten „dramatischen“, Musik zu eigen sein: die Harmonie als solche wird auch hier die Mitte halten. Und welches Erhabene wird nun wieder diesen besonderen Gebieten zufallen — das Mathematisch-Erhabene, oder das Dynamisch-Erhabene? Ist der Musik überhaupt ein Mathematisch-Erhabenes zugänglich? Wir kommen damit auf eine Cardinalfrage, die wir in der That hier ernstlich aufwerfen müssen, zumal Hand und mit ihm viele andere die Möglichkeit einer Versinnlichung des Mathematisch-Erhabenen durch die Musik rundweg leugnen (cf. bei Hand I, S. 357). Wohl ist ersterer im Rechte, wenn

¹⁾ Der Leser wird mich bei dieser Frage nicht falsch verstehen, als ob ich glauben könnte, das Erhabene sei schon bestimmten Musikformen immanent. Auch hier, in Bezug auf die Musik, muss ich streng an dem von mir im vorigen Capitel entwickelten objektiv-subjektiven Charakter aller Erhabenheit festhalten. Das Erhabene liegt weder unmittelbar in den Musikformen selbst (cf. auch Zimmermann's Ausspruch, S. 67 dieser Schrift), noch erzeugt es das Subjekt vollkommen aus sich selbst; es wird vielmehr im so und so empfänglichen Subjekt erst angeregt durch eine Constellation bestimmter formaler Elemente, wobei gleich jetzt festgestellt werden mag, dass bestimmte Formen immer nur die Möglichkeit, nie aber die Nothwendigkeit zu erhabenen Wirkungen bei sich führen, ja dass sie unter verschiedenen Bedingungen (Mischungen u. dgl.) geradezu entgegengesetzte Wirkungen herbeiführen können. Auch muss stets vorausgesetzt werden, dass das Subjekt empfänglich sei, dass es apperzipiere, nicht bloß perzipiere.

er behauptet: „es könne der Musik nicht gelingen, in vermeintlich kolossalen Werken ein mathematisch-Unendliches durch eine angehäuften Menge von Tönen symbolisch zu veranschaulichen;“ allein er irrt gewaltig, wenn er darin die einzige Möglichkeit für die Musik erblickt, Mathematisch-Erhabenes in sich aufzunehmen. Schon aus Obigem mag ersichtlich geworden sein, dass unsere Rubrik a), oder noch besser dasjenige Gebiet, worunter C. Fuchs a. a. O., wie erwähnt, die intellektuellen Faktoren der Musik versteht, sehr wohl die Möglichkeit zu mathematisch-erhabenen Wirkungen, d. h. zu einem Erhabenen der Vorstellung bietet, — wie ja auch der weitere Fortgang meiner Darstellung noch zeigen wird, warum und wie Hand hierin geirrt hat. Und — vorausgesetzt, dass wir in dem Vischer'schen Satze (vgl. S. 62 dieser Schrift) vom „Massenauftürmen der Musik“, in welchem sie „mit der Architektur im Quantitativ-Erhabenen wetteifern könne“, das „Massenauftürmen“ nicht mit der Hand'schen „angehäuften Menge von Tönen“ verwechseln, sondern darunter ein im Verlaufe von contrapunktischen Verknüpfungen sich ergebendes Uebereinanderschieben und -Türmen von Akkorden, und ganzen Tonsystemen (vide bei S. Bach und R. Wagner zahlreiche Beispiele!) verstehen — hätten wir nicht auch darin ein Mathematisch-Erhabenes zu erkennen? Das Dynamisch-Erhabene findet Hand dagegen im Musikalischen vollauf vertreten und bei seiner Confusion der Begriffe „gross“ und „erhaben“ dürfen wir wohl auch das, was er vom „Dynamisch-Grossen“ der Musik (I, 328) erwähnt mit in diese Rubrik rechnen, zumal er meint, dass dasselbe „durch Fülle und Kraft der Töne im Stande sei, vermittelt des Gedankens der Grösse auf Ahnungen eines Unendlichen hinzuleiten;“ ja wir werden am Ende auch sein „Erhabenes concentrirter Kraft“ (I, 361) ohne Umschweife zum Dynamisch-Erhabenen der Musik zählen können. Auch Zeising (a. a. O. § 395) scheint das Mathematisch-Erhabene vom Gebiet der Musik vollkommen ausschliessen zu wollen, indem er akustischen oder tonischen Erscheinungen vorzüglich „die Wirkung der aktiv-dynamischen Erhabenheit“ zuspricht; und selbst K. Köstlin's Anschauung („Aesthetik“ S. 148) geht dahin: dass wir dem positiv Erhabenen akustischer Art vermöge unserer Organisation am wenigsten

widerstehen könnten, — gibt also in Rücksicht auf die Musik und das tonische Gebiet dem Dynamisch-Erhabenen offenbar den Vorrang (bestätigt damit jedoch auch wieder den unmittelbaren psychologischen Effekt dieses besonderen Dynamisch-Erhabenen der Musik). Der einzige Schilling, obwohl er (vgl. a. a. O. S. 230) das Extensiv- und das Intensiv-Erhabene in der Musik „immer mit einander vereint, in einander verschmolzen“ finden will, hat in dieser Frage die rechte Wahrheit gesehen. Überall da — z. B. bei Bach und Händel — „wo es mehr die wunderbaren Tonverwebungen und tiefen Combinationen sind, welche zum Staunen hinreissen“ erblickt er nemlich „die extensive Erhabenheit als die vorherrschende“ (a. a. O. S. 232). Überhaupt — meint er — lasse sich annehmen, dass in allen grösseren Werken des Contrapunktes die extensive (also mathematische), in allen andern der sogenannt reinen Kunst aber die intensive (also dynamische) Erhabenheit es ist, welche oft so wunderbar wirkt, dort aber hauptsächlich nur auf die geistig Durchgebildeten (Tongelehrten), hier jedoch auf jedermann, in dessen Brust ein fühlend Herz schlägt — eine feine und tiefe Beobachtung! Alle die vorerwähnten Aussprüche (bis auf die soeben citierten Bemerkungen Schilling's) scheinen sich allzu sehr an Jean Paul's Theorie eines optischen und eines akustischen Erhabenen gehalten zu haben, nach welcher alles Mathematisch-Erhabene rein und nur optisches, alles Dynamisch-Erhabene dagegen rein und nur akustisches Erhabenes sein sollte, und sie legen daher die Notwendigkeit nahe, diese Theorie vorerst einmal auf ihren objektiven Werth und ihre philosophische Brauchbarkeit zu prüfen. Schon Vischer hat sich gegen dieselbe ausgesprochen (Aesthetik I, § 95 S. 242) und neuerdings wieder hat E. v. Hartmann (vgl. „Auserwählte Werke“ III, S. 385) dieselbe als „verfehlt“ bezeichnet. Zweifelsohne dürfen wir auch dem Akustischen nicht ausschliesslich und allein das Dynamisch-Erhabene zuschreiben, wenn wir gleichwohl zugeben können, dass es immer seine hauptsächlichste Domäne ist und bleiben wird. Das Dynamisch-Erhabene ist vielleicht auch stets akustisch, ¹⁾ aber durchaus nicht das Akustisch-Erhabene

¹⁾ Vischer (a. a. O.) meint gar nur: Das Dynamisch-Erhabene sei »häufig, doch nicht immer akustisch«.

immer bloß ein Dynamisch-Erhabenes. Auch kann — ganz allgemein betrachtet — das Akustisch-Erhabene ein Dynamisch- und Mathematisch-Erhabenes zugleich sein, wie ja auch Hand selber schon „beide oft verbunden“ fand (vgl. S. 57 dieser Schrift), und wie uns schon der Donner im Gebirge lehren mag, der in der Kraft und erschütternden Gewalt seines Schlages ohne Zweifel dynamisch berührt, in der Eigenschaft seines vielzüngigen, unendlichen Wiederhalles aber gewiss auch mathematisch wirken kann. Ich möchte hier nun die Aufmerksamkeit des Lesers wieder auf den bereits früher, gelegentlich der allgemeinen Formulierung des Erhabenheitsbegriffes, von mir entwickelten Unterschied eines „Erhabenen der Vorstellung“ (des Intellectes) und eines „Erhabenen des Willens“ lenken, eine Unterscheidung, die erst jetzt, auf musikalischem Gebiete, ihre rechte Anwendung und eigentliche Erfüllung finden wird. Zur kurzen Darlegung dieses von mir besonders stark betonten, weil bisher fast immer geleugneten, „Erhabenen der Vorstellung“ in der Musik möge zunächst ein interessanter Satz von Hand aufgezeichnet sein, bei dem es nur merkwürdig bleibt, dass unser Aesthetiker aus ihm sich nicht zur Annahme eines Mathematisch-Erhabenen auch für die Tonkunst bekehrt hat. Jener Satz lautet (I, 359 f.) wie folgt: „Das Gefühl des Erhabenen wird von einem sogenannten musikalischen Gedanken aufgenommen, wenn die Fortschritte in Harmonien oder in einzelnen Stimmen entweder so sich erweitern und erheben, dass sie in's Unendliche zu streben scheinen, (oder wenn sie die Kraft auf naheliegende Punkte vereinen und so innere Fülle mit Würde behaupten)“.¹⁾ So zweifelhaft es uns daran erscheinen muss, ob das Gefühl des Erhabenen von einem

¹⁾ Indem Hand einige Seiten später (I, 361) sich auch noch dahin äussert, dass »der erhabene Gedanke, wie irgend eine Kunst ihn darstelle (?), ein in sich bestehendes Ganze, welches zu einer Unendlichkeit, hinstrebt, enthalten« müsse, »nicht aber die Grenzen scharf bezeichnen dürfe, über welche hinaus kein Schritt möglich ist«, gibt er nicht nur einen höchst wertvollen Commentar zu obiger Bestimmung, er berührt damit auch sehr dankenswerth einen der wichtigsten Punkte an erhabenen Wirkungen; denn: die Grenzen selbst nicht schon an die Hand geben, sondern vielmehr den Geist zum Weiterschreiten über sie hinaus, zum Fortschreiten in's Übersinnliche, Unendliche, über das von dem Realen unmittelbar Gegebene anleiten — das ist vor allem notwendig und die *conditio sine qua non* aller erhabenen Wirkung.

musikalischen Gedanken wirklich, wie der Verfasser annimmt, „aufgenommen“ werden könne, so wenig Bedenkliches hat für uns doch die Annahme an sich, dass in der That durch jenes „Sich-Erweitern“ und „Sich-Erheben“ der Stimmen und Harmonien Unendlichkeit angeregt, Erhabenheit geweckt werde: sein „Entweder — Oder“ in jenem Satze bestätigt nur die zwei Möglichkeiten aller erhabenen Wirkung, einer mathematischen und einer dynamischen, auch bei der Tonkunst. Es wäre also das Moment der Linie, der Zeichnung in solchen melodischen und harmonischen Fortschritten, mithin ein räumliches Element in der zeitlichen Musik, was den Intellekt als Grösse beschäftigend auf assoziativem Wege das Gefühl der (mathematischen) Erhabenheit wachriefe. So spricht Fuchs (in der bereits mehrfach erwähnten Schrift, S. 35) indem er seine beiden Hauptrubriken: „Intellektuelle“ und „Metaphysische Faktoren“ der Tonkunst näher erläuternd die ersteren einzeln aufzählt, sub 3 von der „Figuration“ als dem „Auf- und Absteigen einer Reihe von Tönen in Stufen oder grösseren Intervallen und der Mischung dieser beiden Richtungen, d. h. im Ganzen ihrer Zeichnung für den anschauenden Sinn“, und sub 8 von dem „Interesse der Architektur eines Tonstückes, als der Gesamtsumma aller vorher schon erwähnten räumlich konstruktiven Elemente.“ Jene „vorher schon erwähnten räumlich konstruktiven Elemente“ waren nun aber folgende: „hohe und tiefe Töne“, „Tonreihen“, die bereits citierte „Figuration“, das Interesse der „Consequenz“, d. i. der gleichartigen Folge der Figuration (bis hieher alles nur in Anwendung auf eine Stimme!); ferner „Textur“ (das Verweben der Figuration einzelner und mehrerer Stimmen), „Struktur“ (der Complex von Figuration, Consequenz und Textur), „Proportion und Symmetrie“ im Satz und Periodenbau. Die „Architektur“ war wieder in zwei besondere Unterabtheilungen „a) Dimension“ und „b) Disposition“ zerfallen und später, nach ihr, begegnen wir noch der Anführung von „Konstruktion“ (Struktur + Architektur) und unter II derjenigen von „Homophonie“ (höchste Steigerung des Unisono) und „Polyphonie“ (Contrapunkt). Alle diese besonderen formalen Elemente würden also in Betracht kommen können, wo es sich darum handelt, ein „Erhabenes des Intellektes“ aufzustellen. Dagegen werden wir, wenn wir bei Fuchs

(ebendasselbst) I. die vokale, instrumentale und universale Phonetik, II. die Dynamik nach Accentuation und Gradation, III. die Dramatik, und zwar darunter alles Rhythmische (Rhythmus, Takt, Tempo) und alles Rhetorische (Floskel, Phrase, Recitation und diese wieder potenziert zum Motiv, Thema und Melodie), endlich IV. die Harmonik (d. h. die euphonische und die antiphonische) — sämmtlich unter den metaphysischen (Willens-) Faktoren der Tonkunst aufgezählt finden, sofort auch wissen, welchen Tongebieten das „Erhabene des Willens“ vornehmlich zufallen würde. Indem Steinitzer (a. a. O. S. 116) „dass Moment der Grösse im Schönen, das Erhabene“ „zumeist in das Gebiet der Klangfarbe und -Stärke“ versetzt und an anderer Stelle (S. 67 f.) mit Bezug auf das Rhythmische die Möglichkeit erhabener Eindrücke in einer Verlangsamung des mittleren Tempo's sieht, sagt er im Grunde nichts anderes, als was wir soeben in unmittelbarem Anschluss an Fuchs darzulegen versucht haben; nur sagt er eben schon auf diesem Gebiete zu wenig und scheint noch obendrein die andere Seite, die intellektuellen Faktoren der Musik, von denen seine Schrift doch auch gar manigfach zu reden weiss, hier gänzlich übersehen zu haben, da er nichts weiss, oder aber nichts wissen will von einem „Erhabenen des Intellectes“ in der Musik. Um dieses dem Leser noch verständlicher und die in Kürze von mir hier aufgestellte Unterscheidung einer mathematischen und dynamischen Erhabenheit in der Musik überhaupt noch vollends klar und plausibel zu machen, empfiehlt es sich vielleicht, dieselbe an einem ungemein instructiven Beispiel aus einem bekannteren klassischen Meisterwerke noch näher zu verdeutlichen. Bei seiner Schilderung und Erklärung der Erhabenheit eines Cresc. führt Zeising (a. a. O. §. 396) als Beispiel auch das berühmte „Es werde Licht“ etc. aus Jos. Haydn's „Schöpfung“ an. Die Wirkung, wie er sie beschreibt, wäre ohne Zweifel weit mehr eine intellektuelle; indes erscheint es mir doch sehr fraglich, ob bei dieser Stelle nicht eine rein dynamische Wirkung einen weit stärkeren grossartigeren, sagen wir: entschiedeneren Eindruck von Erhabenheit hinterlassen müsste (wobei ich jedoch durchaus nicht in Abrede stellen will, dass auch die gespannte Erwartung, die in einem Cresc. läge, sehr vortheilhaft mit zur Herbeiführung einer erhabenen Wirkung bei dem Worte

„Licht“ beitragen könnte!) Was ich damit meine, ist — mit wenigen Worten erzählt — dieses: Vor etwa zwei Jahren, gelegentlich einer Aufführung jenes Werkes durch die „Muskalische Akademie“ zu München, war in den Münchener Blättern zu lesen, dass der Dirigent, Hofkapellmeister Levi, eine ganz ausserordentliche und wichtige Nüance in der Wiedergabe dieser Stelle angebracht habe. Entgegen dem sonst beliebten und meist üblichen grossen Crescendo bis zum Worte „Licht“ bei: „Und es war Licht“, ¹⁾ welches dann — auf diese Weise vorbereitet — stets mit fff eintrat (als ob Gott das Licht aus dem Chaos nach und nach erst herausgearbeitet und der Finsternis gleichsam entwunden, und nicht vielmehr plötzlich, mit einem Male aus dem Nichts geschaffen hätte!), liess er die ganze vorausgehende Stelle bis unmittelbar zum Worte „Licht“ hin pp oder doch p bringen und dieses entscheidende Wort dann mit voller Wucht, Stärke und Gewalt wie einen blendenden Strahl plötzlich ff einfallen. Die Wirkung soll (nach den übereinstimmenden Berichten der bezüglichen Blätter) überwältigend, unbeschreiblich, grossartig, erhaben (= sich über das Gewohnte erhebend?) gewesen sein. Und wirklich können wir uns denken, dass solche rein dynamische Wirkung auf den Willen („dynamisch“ natürlich hier im Sinne von „dynamisch-erhaben“ gebraucht!) weit kräftiger, unmittelbarer und packender sein musste, als jene sonst beliebte, immerhin auch nicht wirkungslose Crescendo-Steigerung, welche meistens nur die Vorstellung beschäftigt, und im besten Falle eine nur schwächere Mischung beider Arten von Erhabenheit erzielen wird. Der durch das Bibelwort hier etwa angeregte erhaben-religiöse Eindruck gehört zunächst gar nicht hierher und thut jedenfalls nicht soviel zur Sache, als man vielleicht billigerweise annehmen sollte. Ich gebe zu, dass der Text hier die Wirkung desto mehr erhöhen, oder doch unterstützen muss, je mehr er (nicht nur schon bei Longin sondern auch das ganze 18. Jahrhundert hindurch) bei den Aesthetikern als eines der vorzüglichsten Beispiele eines (Rhetorisch-) Er-

¹⁾ Solches Cresc. findet sich übrigens auch nicht in der Partitur! Was ich dort als etwaige Anhaltspunkte zu obiger Auffassung vorfand, war Folgendes: »Und es ward« — Sotto voce, Unisono des 4stimmigen Chores auf g: »Licht«! C-dur-Dreiklang ff eingesetzt, mit Trompeten, Hörnern und Pauken, welche vorher schwiegen!

haben längst bestens acreditiert ist.¹⁾ Aber das steht doch wohl ausser allem Zweifel, dass in unserem Falle eine Erhabenheit ganz anderer Art, wie diejenige ist, welche uns das Wort bieten könnte, selbständig mit Hinzutritt, welche eben in der Musik selbst und deren spezifischer Eigentümlichkeit ihre Erklärung findet und deren Wirkung im Wesentlichen die bleibt, dass ein Individuum, welches sich solchem Tonschwall, solcher Bedrohung und Bestürmung seines sinnlichen Menschen gegenüber mit Lust behauptet, sich auf Grund solcher negativen Lust seiner übersinnlichen Natur nach erhoben fühlen wird. Nur zeigt sich speziell bei diesem Beispiel wieder eine Mischung von aesthetischem und psychologischem Effekt und es muss sogar angenommen werden, dass hier der psychologische mit einem grossen Plus überwiege — wie denn überhaupt allen oben nach Fuchs angeführten metaphysischen (Willens-) Faktoren, gemäss den physiologischen Bedingungen dieser Kunst, ein mehr oder minder starkes Hervortreten des spezifisch Psychologischen eigentümlich sein dürfte und hier der „psychologische Effekt“ gewiss nie gänzlich ausgeschlossen bleiben kann.

Ich habe mit vorstehenden Andeutungen gleichsam nur ein Präambulum zu allem Folgenden geben, habe diesem damit nur das geeignete Relief verleihen wollen, wobei immerhin da und dort schon recht belehrende Streiflichter auf unsere Haupt- und Grundfragen mit abgefallen sind. Indem wir uns nunmehr der Frage ^{nach} ~~gemäss~~ der objektiven Fähigkeit einzelner musikalischer Formen, ein Unendliches im Subjekt anzuregen, zuwenden, werden wir uns — im Sinne der Principien moderner Forschung, welche in solch' heiklen Fragen, wie deren nicht nur die Musikaesthetik unzählige aufweist, sondern gerade die Frage nach der Erhabenheit und die sorgfältige Bestimmung derselben eine ist, thunlichst exakt vorzugehen liebt — in erster Linie nur an diejenigen musikalischen

¹⁾ Übrigens ist hier besonders anzumerken, dass diese Stelle dem Jesuiten Jungmann (vgl. »Aesthetik« S. 224 Anm.) nicht nur in der von ihm bevorzugten, nach seiner Anschauung richtigeren Fassung: »Und Gott sprach: es werde das Licht und das Licht wurde« ganz gleich erhoben dünkt, sondern sogar auch nach der gewohnten Luther'schen Übersetzung in der Erhabenheit ihrer Wirkung beeinträchtigt scheint; er spricht davon, dass die übliche deutsche Übersetzung die Erhabenheit fast vollständig verwische.« (!)

Formgebiete halten, an welche sich in durchaus positiver und empirischer Weise anknüpfen lässt und welchen wir auf dem Wege physikalisch-akustischer oder doch physiologisch-psychologischer Untersuchung, d. h. einer Beobachtung durch den äusseren oder inneren Sinn, irgendwie beizukommen vermögen. Und es gibt deren in der That mehrere in der musikalischen Aesthetik. Von der berühmten Klanganalyse eines Helmholtz und den wertvollen physiologisch-psychologischen Forschungsergebnissen eines Wundt bis zu den jüngsten Untersuchungen von Hausegger und Steinitzer bieten uns Physik und Psychologie exakte Anknüpfungspunkte gar manigfacher Art. Nur muss freilich allen diesen Reflexionen als Princip und Motto ein Satz vorangestellt werden, den ich merkwürdiger Weise in einer Schrift über Architektur, in der schon einmal (S. 25) citierten Dissertation von H. Wöfflin: „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ (München 1886, S. 4) finden musste, der Satz:

„hätten wir nicht die Fähigkeit, selbst in Tönen Gemütsbewegungen auszudrücken, wir könnten nie und nimmer die Bedeutung fremder Töne verstehen.“ „Um die Theorie des musikalischen Ausdruckes zu verstehen, ist es nötig, die eigene Hervorbringung der Töne, die Bedeutung und Verwendung unserer Stimmittel zu beobachten.“ „Das Ohr ist das percipierende Organ; aus der Analyse der Gehörsvorgänge (allein) aber könnte der Stimmungsgehalt der Töne niemals begriffen werden.“

Es wird also die Kunst stets in ein Verhältniss zu uns selbst treten müssen und das Schöne immer in einem Gemäss-Sein unseren Anschauungsformen und unseren subjektiven Fähigkeiten bestehen; das Erhabene hingegen wird, indem es unsere individuelle Organisation überragt, unser Unvermögen diese dem Ungeheuren gleichzustellen, aufdecken und besonders darin sein Vorhandensein ankündigen, oder besser: dadurch seine Conception beim Subjekt anregen, dass wir es „nicht mehr nachzubilden vermögen.“ Die empirische Psychologie gibt uns nun drei durchaus exakte Grundlagen an die Hand, aus denen sich die psychologische Bedeutung musikalischer Formen immerhin präzise genug ableiten lässt: 1) den subjektiven Gehörsvorgang im percipierenden Organ

und die aus der Analyse der Tonempfindung gewonnene Theorie der objektiven Partial- und Kombinationstöne; 2) die Respiration als Lebensäusserung; 3) das Wesen des Pulsschlages als Lebensbewegung. (Diesen Dreien könnte vielleicht noch, als vierte im Bunde, die wichtige Theorie der Innervation angereiht werden, welche hin und wieder berechtigte Anwendung finden dürfte.) Die Helmholtz'sche Klanganalyse lehrt aber, dass auf objektive Luftschwingungen hin, welche die äusseren Teile unseres Gehörganges treffen, eine subjektive Erschütterung unseres Nervensystems erfolgt. Die einzelnen Klänge, welche an unser Ohr schlagen, zerfallen wieder in die einfachen Schwingungen ihrer Partialtöne und erzeugen ausserdem beim harmonisch-musikalischen — worauf es uns hier gerade ankommt — Zusammenklang (Intervall und Akkord) eine bestimmbare Reihe von tieferen und höheren Kombinationstönen. Alle diese Schwingungen wieder erregen im Gehörgang selbst (im sogenannten Corti'schen Organ) sympathische Schwingungen vermutlich je gleichstimmter feiner Nervenfasern, die sich bis in's Gehirn fortpflanzen und sich unserm Gefühl als Lust- oder Unlust-Empfindung, d. h. als Förderung oder Hemmung unseres Organismus, mitteilen. Untersuchen wir diese Analyse nun auf ihre tiefere Bedeutung, so ergibt sich ohne Weiteres dass, je grösser, voller und reicher die Tonmasse von Tönen und Obertönen ist, welche an unser Ohr dringt, um so umfassender, gewaltiger und unwiderstehlicher auch der Reiz und also die ganze Erschütterung unseres Nervensystems, um so problematischer daher auch unser Widerstand und der Wunsch, hier noch zu scheiden und zu ordnen, sein muss. Prüfen wir die Analyse endlich auf ihre letzten Consequenzen, so ergibt sich weiterhin die grössere Rauhigkeit, Dumpfheit und Dunkelheit aller der Klänge mit mehr Kombinationstönen und stärkeren Schwebungen. Dort wie hier unterliegen wir physisch! Hören wir also schon von einzelnen Instrumenten, z. B. von Orgel und Posaune, mit seltener Übereinstimmung als von „erhabenen“ reden, so kann es sich bei diesem Eindruck nur um dreierlei handeln: um die Klangfülle der von ihnen producierten Schwingungen, um ihre Klangstärke und um das Verhältniss dieser Instrumente zum menschlichen Athem. Während der Gebrauch der Blasinstrumente sich nirgend von den Bedin-

gungen menschlicher Respiration emanzipieren kann und diese letztere bei den Streichinstrumenten in der Bogenstricheinteilung immerhin ein Analogon findet, ist die Orgel hierin keinerlei Beschränkungen unterworfen. Kommt dazu noch die ausserordentliche, überreiche Fülle ihrer zusammenklingenden Töne und die mächtige Stärke ihres Schalles, so brauchen wir gar nicht erst an die meist zur Schau getragene äussere Riesengrösse dieses Kircheninstrumentes zu denken, um uns alsbald nicht weiter mehr zu fragen, woher hier der erhabene Eindruck wohl komme. Die menschliche Stimme ist eben das Maass für die Kräfte aller anderen Instrumente. Und war es hier bei der Orgel diese Freiheit im Luftverbrauch, die Fähigkeit zu beliebig langem und starkem Aushalten der Töne, so ist es dann bei der Posaune wiederum die eigentümlich voluminöse Klangfülle und brausende, weich vibrierende Klangfarbe dieses Instrumentes, welche unsere vokale Organisation überschreitet. Die ganz eigenartige Klangfarbe dieses Instrumentes, wie auch der schmetternde Klang der Trompete, entsteht durch mehr oder minder scharfe Dissonanzen der Obertöne; besitzt das Instrument gleichzeitig bedeutende Stärke (wie die Trompete), so „gewinnt der Klang den Charakter einer energischen Kraft“; überwiegt der Grundton, so erscheint diese gewaltige Kraft durch Ernst gedämpft, oder sie tritt — wie bei der Posaune — mit Ernst gepaart auf. (Vgl. Wundt a. a. O. I, S. 471, 393). Ganz in dem Maasse nun, als andere Instrumente, z. B. Contrabass u. Blechinstrumente, an diesen physikalischen und technischen Eigenschaften partizipieren, werden sie mehr oder weniger erhabene Wirkungen hervorzurufen vermögen und eben daher kommt es denn wohl auch, dass uns Violinen Flöten, Celli, Oboen etc., d. h. alle jene Instrumente, die sich in einem Mittelmaass spezifisch menschlicher Fähigkeiten bewegen, uns nie, oder, wenn überhaupt, dann nur auf Grund anderweitiger formaler Elemente, erhaben erscheinen.

Auch im Rhythmischen findet sich ein positiver Anhaltspunkt, um Erhabenheit in vereinzelten Fällen nachweisen zu können. Steinitzer (a. a. O. S. 67) hat schon sehr zutreffend bemerkt: „Die Annahme eines mittleren Tempo's, welches unserer Lebensbewegung (Pulsschlag!) homogen ist, bildet den Maassstab zur Auffassung der übrigen“. Allein wenn er auch ganz richtig weiterfährt: „Die Annäherung vom mittleren Tempo an die

untere Grenze der Schnelligkeit empfindet der Hörer als Zurückhaltung, Verlangsamung der natürlichen Lebensbewegung, indem er einer Bewegung folgt, die langsamer ist, als die letztere“ — so hat er doch noch keine Erklärung dafür gegeben, warum denn Erhabenheit nicht auch sich einstelle bei einer Annäherung des Tempo's an die obere Grenze der Schnelligkeit, wo der Hörer einer Bewegung folgt, die schneller ist, als seine natürliche Lebensbewegung; wenigstens betont er ausdrücklich (S. 69), dass auch diese letztere Annäherung einer Hemmung unseres Lebensprozesses gleichkommen könne. Ich glaube, die Lösung dürfte wohl darin zu suchen sein, dass der Verfasser irrtümlich auch bei einer Beschleunigung des Tempo's von einer Hemmung unserer Lebensbewegung spricht; es kann sich höchstens um eine Erhöhung und Förderung unseres Daseinsgefühles handeln, weil — da nun einmal die Musik von Menschen ausgeführt sein muss — die Schnelligkeit notwendigerweise eine obere Grenze erreicht, über welche hinaus keine menschliche Fähigkeit der Ausführung mehr reichen kann. Dagegen findet nach unten zu eine eigentliche Grenze der Verlangsamung nicht statt, während allerdings eine allzu starke, allzu auffallende Verzögerung der Bewegung durch ihre Annäherung an eine Aufhebung unserer Lebensfunktion (Stillstand! — Tod) psychische Beängstigung, oder doch physiologische Beeinträchtigung in hohem Grade bei sich führen kann.¹⁾

Was das Melodische betrifft, so ist es geradezu charakteristisch, wie übereinstimmend von Aesthetikern und competenten Theoretikern vorzüglich „tiefe Töne in langsamer Bewegung“ erhaben genannt zu werden pflegen, und zwar immer gleichsam in einem und demselben Athemzuge, als gehörten beide Bestimmungen notwendig zusammen. Dass eine notwendige, bestimmte Ideenverbindung zwischen diesen beiden Elementen vorliegt, ist durchaus nicht zu bezweifeln. Das Analoge wäre etwa darin zu suchen, dass eine grosse Masse mit beträchtlicher Schwere immer sich langsam fortbewegt, so dass man also von der langsamen Bewegung auf die Schwere und Grösse des Gegenstandes schliesse — wie dies ja auch schon in der

¹⁾ Über dieses »kann« vgl. bei Dr. R. Wallascheck »Aesthetik der Tonkunst« S. 176.

alten griechischen Bezeichnung der tiefen, weil langsamer schwingenden, Töne: βαρεῖς = schwere sich ausspricht. (Vgl. übrigens Engel: „Aesthetik der Tonkunst“ S. 45 und 48.) Allein es ist damit doch noch nicht alles gesagt, was zur Erklärung hier zu sagen wäre, und ich möchte mir gerne erlauben, unter Hinweis auf einen von mir bereits früher im „Musik.-Wochenblatt“ 1886 Nro. 24/25 veröffentlichten Artikel: „Zur Aesthetik der Tonkunst“ noch einen eigenen Versuch der Erklärung und Bestimmung daran zu knüpfen. Ich habe mich nemlich dort unter anderm auch über die Herkunft der Begriffe „hoch“ und „tief“ bei Tönen von grösserer bzw. geringerer Schwingungszahl näher ausgesprochen und glaubte eine Analogie zwischen Licht- und Schallempfindung als Grundlage dieser Bestimmungen annehmen zu sollen, wobei dann die Anschauung von „hoch“ und „tief“ erst sekundär, als übertragener Begriff, hinzugetreten wäre. Wie nemlich helle und lichte Farben stets ungleich rascher schwingen, als dunkle und düstere, so hinterlassen, meiner Behauptung nach, auch die Töne, welche eine grössere Schwingungszahl aufweisen, meist einen hellen, lichten, dagegen diejenigen, welche in geringeren Zahlen schwingen, einen dunklen, düsteren Eindruck. Was aber dunkel und düster ist, ist meist in der Tiefe, drunten (Abgrund, Schlucht etc.); was hell und licht dagegen in der Höhe (Sonne, Aether etc.) — daher die übertragenen Begriffe „hoch“ und „tief“. Während nun raschere Schwingung, d. h. Erhöhung der Lebensbewegung, für uns mit Herzthätigkeit und einem Pulsschlag ausgestattete Lebe-Wesen eine Beförderung unseres Daseinsgefühles, also Frohsinn, Heiterkeit bedeutet, kommt die langsamere Schwingung einer Beeinträchtigung, unseres Lebensgefühles gleich und hat daher weit mehr Ernst und Traurigkeit im Gefolge. (Vgl. hiez u Wundt a. a. O. I, S. 487.)¹⁾ Ganz in demselben Sinne nun, wie Ernst Erhabenheit zwar nicht selbst schon ist, diese aber doch stets begleitet

¹⁾ Sehr lehrreich ist es auch, daselbst I, S. 471, 478, ff. nachzulesen, wie — bei der Abhängigkeit des Gefühles von der Qualität der Empfindung — sich bei tiefen Tönen und langsamer Bewegung der Eindruck des Ernstes und der Würde, dagegen bei hohen Tönen der von Heiterkeit, Frohsinn und Scherz erzeugt. — Wallascheck, a. a. O. S. 175 schreibt: »die Trauer stimmt uns herab, die Freude spornt uns an, so kommen wir bei der ersteren in tiefere, bei der letzteren in höhere Regionen; aus demselben Grunde werden wir bei der ersteren uns langsamer bewegen als bei der letzteren.«

und ein notwendiges Ingredienz derselben bildet, ganz in dem Sinne werden auch mit „tiefen Tönen in langsamer Bewegung“ erhabene Wirkungen zu erzielen sein.

Am schlimmsten in der exakten Bestimmung erhabener Wirkung ist es vorerst noch mit dem reichen Gebiete musikalischer Harmonie bestellt, und soviel hierin auch schon von bedeutenden und ernsten Forschern geleistet worden ist, noch stecken wir hier in den Anfängen und liegt gar vieles im Argen. Namentlich, was die gesetzmässige Verbindung von Dissonanz und Consonanz betrifft, ja auch was eine Systematik der freien Modulation und der regelrechten Verbindung von Akkorden anlangt, sind uns Theorie, Aesthetik und Psychologie bis jetzt noch gar vieles schuldig geblieben (vgl. Helmholtz a. a. O. S. 580, 598 f.; Steinitzer a. a. O. S. 31) — hat uns doch selbst ein Helmholtz keine genügende Erklärung geben können für die richtige Auflösung der Dissonanz in die ihr spezifisch zugehörige, gesetzlich eigentümliche Consonanz, so dass es nach ihm von ganz gleicher Wirkung sein müsste, ob ein Dominant-Septimakkord z. B. auf g sich in den ihm zugehörigen C-dur Dreiklang auflösen oder z. B. nach dem As-dur-Dreiklang (Quintlage) übergehen würde. Im Allgemeinen wird man Erhabenheit von diesem Gebiete nicht ausschliessen können, wenn es immer auch mit einer empirisch-psychologischen Begründung derselben recht flau stehen mag. Zweifelsohne wird bei starken Dissonanzen mit zahlreichen Kombinationstönen und mehr oder weniger Schwebungen das in denselben enthaltene Element des Unklaren, Umflorten, Trüben, Verhüllten, (vgl. Helmholtz a. a. O. S. 355 f.) durch seine Analogie mit dem Dunkel, welches nach Vischer ein integrierender Bestandteil aller Erhabenheit sein soll, hier und dort zu erhabenen Wirkungen das Seine beitragen können; aber wir werden ebenso gewiss noch lange nicht mit Köstlin jeden Moll-Akkord, noch mit Krause und anderen einzelne bestimmte Akkorde für spezifisch erhaben erklären. Auch ist nicht abzustreiten, dass alles Dissonante, indem es mit unserer in dubio immer consonant-ungetrübten, heiteren, weil optimistischen, Lebensstimmung scharf contrastierend bei seinem Erklingen sofort ein anderes, fremdes Maass setzt, weit eher einen Zug zum Erhabenen an sich trägt, als Consonantes; desgleichen werden von der Fremdartigkeit des alten un-

temperirten Tonsystems und der auf ihm beruhenden griechischen und kirchlichen Tongeschlechter (nicht Tonarten!) — wie sie z. B. bei Palestrina und den Vor-Palestrina'schen Meistern durchaus Anwendung fanden — gar oft erhabene Wirkungen herrühren können. Indes bliebe dabei zu bedenken, dass es sich hier, während bei den vorausgehenden Untersuchungen stets ein Absolut-Erhabenes die Voraussetzung bildete, immer nur um ein Relativ-Erhabenes handeln könnte, insofern immer nur ein fremdartiges Erheben über die gewohnte, uns gemässe Sphäre, ja oft selbst nicht einmal dieses, sondern vielmehr lediglich ein Aussen-Stehen ausserhalb unseres gegenwärtigen Anschauungskreises und unserer herkömmlichen Gesichtspunkte in Betracht käme. Hinsichtlich der Aneinanderreihung von Akkorden sei mir schliesslich noch gestattet, auf einen Fall aufmerksam zu machen, der vor andern den Vorzug positiver psychologischer Anknüpfungspunkte zur Erklärung einer eventuell von ihm ausgehenden erhabenen Wirkung besitzt. Es wäre dies jener Fall, wo eine entschiedenen und mächtig aufgestellte Dissonanz nicht in die erwartete, sondern in eine andere Consonanz oder auch in eine weitere Dissonanz sich auflöste, und zwar unter folgenden ganz bestimmten Merkmalen: Dass der Grundbass und die drei oberen Stimmen des (als vierstimmig gedachten) Akkordes um einen oder mehrere Töne (je näher desto deutlicher für den Hörer) in Gegenbewegung nach unten bzw. oben fortschreiten, so dass der gebildete Hörer seine Phantasie auf einmal wie durch einen gewaltigen Ruck erschüttert, aber auch erweitert und eine ungeahnte, unendliche Weite sich eröffnet fühlt. (Ich habe hier speziell ein Beispiel aus Liszt's „Christus“, das „Inflamatus est“ — Clav. Ausz. S. 49 — im Auge, wo ein Sekundakkord auf b, der sich nach dem Sextakkord auf a (f-dur) oder as (f-moll) auflösen sollte, unerwartet in den Quartsextakkord auf as (von des-dur), also folgendermassen

e'	—	f'
c'	—	des'
g'	—	as'
b	—	as

fortschreitet.) Nur würde ich hierbei noch vollkommen unentschieden lassen, inwieweit an dieser Wirkung schon der

Intellekt partizipieren und somit in erster Instanz ein Erhabenes der Vorstellung zu statuieren sein würde.

Dieses letztere, das Erhabene des Intellekts, stellt sich, wie dem Leser bereits bekannt, vorzugsweise auf dem Gebiete der Polyphonie, des imitatorischen Contrapunktes und der Figuration ein. Wir haben uns bereits oben mit diesem Thema befasst und werden später (Cap. V) Gelegenheit haben, noch einmal vorübergehend auf dasselbe zurückzukommen, wollen uns also hier nicht länger damit aufhalten ¹⁾ und sogleich zu einer der Musik spezifisch eigentümlichen Wirkung von Erhabenheit übergehen, welche den vorzüglichen dynamischen Fähigkeiten dieser Kunst ihren Ursprung verdankt und in der That die höchste Beachtung verdient, — ich meine das Erhabene des Crescendo, in Sonderheit des Cresc. einer grossen Klangmasse, wie z. B. eines Orchesterkörpers. Und doch würde dieses Erhabene, obgleich von einer spezifisch dynamischen Eigenschaft herrührend, kein bloß Dynamisch-Erha-

¹⁾ Hier sei in aller Kürze nur noch Folgendes erwähnt: Die Erklärung der Erhabenheit musikalischer Polyphonie, wie sie Herm. Ritter in dem kleinen Büchlein »Aesthetik der Tonkunst in den wichtigsten Grundzügen« (Würzburg 1886, S. 55) nicht ohne Geist und Scharfsinn gegeben hat, lässt es zunächst gänzlich unentschieden, ob eine mathematische oder dynamische Wirkung bei diesem Erhabenen vorliege, wenn wir durch sie auch weit eher zu der Annahme eines »Erhabenen des Intellektes« bei bestimmten contrapunktischen Wirkungen uns hinneigen. Dagegen bliebe bei allem Erhabenen des Contrapunktes und des strengen, polyphonen Satzes der Satz Krause's (s. Anfangsgründe der Theorie der Musik S. 16) mehr denn je zu berücksichtigen, dass in bloss quantitativer Hinsicht der eine ein Tonstück erhaben finden kann, welches nach der Fassungskraft eines andern keineswegs schon das Maass seines Vermögens überschreitet.« Die Relativität der empirischen Seite aller musikalischen Erhabenheit träte damit wieder klar genug zu tage, insofern es nur das Unvermögen des Laien, den Tonkombinationen mit dem musikalischen Verstand aufmerksam zu folgen, wäre, welches auf Grund dieser relativen Dunkelheit für den Intellekt rein assoziativ erhabene Gefühle erzeugt. Indes wäre hiebei doch zu bemerken, dass wir nicht darin das Wesen des von uns sogenannten »Erhabenen der Vorstellung« in der Tonkunst erkennen können, sondern dass es nach unserer Auffassung vielmehr der Kenner und Fachmusiker sein müsste, der eben erst durch sein Vermögen, den Tonverschlingungen, Umkehrungen, Imitationen, Sequenzen und Auftürmungen eine Weile mit der musikalischen Anschauung nachzufolgen, in seiner Phantasie sich angeregt fühlen würde, ins Unendliche weiter fortzuschreiten und so das Erhabene — auf ganz anderem Wege — gleichsam zu conzipieren.

benes mehr bleiben, sondern sowohl eine Erhabenheit des Willens als auch der Vorstellung in sich fassen können. Schon Zeising (a. a. O. §. 396) scheint mir nur ein Dynamisch- und Mathematisch-Erhabenes zugleich beschrieben zu haben, wenn er (§. 396 seiner „Aesthetischen Forschungen“) schreibt: „Beim Crescendo dient das vorangehende p als Folie für jede nachfolgende Steigerung; wir glauben während des Anwachsens, das Anschwellen werde immer so fortgehen und wir verlieren uns bei diesem Gedanken (!) ins Unendliche, so dass wir am Ende, wenn der höchste Grad der Kraft aufgeboten ist, eine fernere Steigerung nicht mehr vermissen.“ Derselbe Zeising sagt an anderer Stelle einmal: „Die Phantasie baut fort und merkt nicht, dass sie es ist, welche fortbaut“; und wenn er das zunächst auch nur im Hinblick auf die Architektur ausgesprochen hat, so ist doch nicht einzusehen, warum das nicht ebenso gut seine Anwendung auch auf die Musik und hier unter anderm auch auf Crescendo-Wirkungen finden könne. Ich frage aber: ist es wohl der Wille oder nicht vielmehr der Intellekt, der dann in Mitleidenschaft gezogen ist? Es darf dabei nicht vergessen werden, dass sich beim Orchester ein Crescendo erreichen lässt auf zweierlei Weise, entweder durch zunehmende Stärke, d. h. Tonanschwellung, ausgeführt von durchaus der gleichen Anzahl von Instrumenten (womöglich sämtlicher Streich- und Blasinstrumente), oder aber durch Steigerung des Klanges mittelst einer Vermehrung und eines Hinzutrittes von immer neuen Instrumenten. Meinem bisherigen Gedanken-gang zufolge muss ich in ersterem vor Allem ein Erhabenes des Willens, dagegen in letzterem ein solches des Intellektes sehen.¹⁾ Aber Fuchs (a. a. O. S. 72), der das erstere ein „intensives“, das letztere ein „expansives“ nennt, unterscheidet richtigerweise auch noch ein „absolutes“, nemlich die Verbindung beider. Das Wesentliche des psychologischen Prozesses bei mächtigen Crescendo-Wirkungen bleibt nun aber stets dieses, dass die Phantasie des hörenden Subjektes durch den Vorgang selbst angeregt wird, immer mehr aufzufassen und immer höher und höher sich zu steigern: sie eilt dem Gegebenen,

¹⁾ Vgl. auch Fuchs (»Präliminarien« S. 35 f.): »Das Quantum wird zunächst durch den Intellekt aufgefasst; die Gewaltigkeit oder Gelin-digkeit des Vorganges, das Drückende oder Einladende der Erscheinung ist aber nach Schopenhauer doch nur unserm Willen verständlich.«

dem real Vorhandenen selbst weit voraus, schreitet weiter und weiter selbständig fort und verliert sich schliesslich in eine undefinierbare, unendliche Höhe, d. h. bis zu einer unbegrenzten, übermächtigen Stärke, welche die objektive Wirklichkeit weit hinter sich zurücklässt. Das auf das Crescendo eintretende gewaltige *ff* oder *fff* wird der Phantasie als bis zu jener Unendlichkeit gesteigert, bis zu welcher sie sich selbst verstiegen hatte, also noch ungleich stärker und überwältigender, vorkommen, als dies in der realen Ausführung je der Fall sein kann. Wer etwa meinen möchte, dass solcher Annahme die exakte Psychologie widerspreche, den muss ich auf Dr. C. Stumpf's „Tonpsychologie“ (I, S. 351) verweisen — ein auf 3 Bände berechnetes, schon jetzt viel versprechendes und in seiner Gesamtheit zweifelsohne grundlegendes Werk, von dem es nur zu bedauern bleibt, dass bisher nur der I. Teil fertig vorliegt —, woselbst wir folgende ausdrückliche Bestimmung finden: „Dass eine obere Intensitätsgrenze der Empfindung für jedes Wesen und jeden Sinn besteht, versteht sich, aber denken lässt sich eine Steigerung ins Unendliche hier, wie bei der Tonhöhe und in demselben Sinn. Nicht die Natur des Empfindungsinhaltes, sondern die zufällige Constitution ist es, welche eine bestimmte Grenze setzt. (Nichts Absurdes liegt in der Idee, dass andere bereits existierende oder mit fortschreitender Entwicklung der Welt zum Vorschein kommende Wesen ein Fortissimo empfinden könnten, von dem wir keinen Begriff haben.) Dagegen scheint es uns in der Natur und in dem Begriff der Empfindungsstärke zu liegen, dass sie nach unten hin eine Grenze, einen Null-Punkt besitzt. Hier kann aber wieder umgekehrt die Frage gestellt werden, ob diese untere Grenze bei Tönen, also absolute Stille, jemals faktisch eintrete.“

Man möge mir verzeihen, wenn ich mich hier nur mit dem Primitivsten abgegeben und mich lediglich mit dem Allernotwendigsten abzufinden gesucht habe; mehr denn je und nachdrücklicher als sonst irgendwo muss ich an dieser Stelle den prolegomenen Charakter meiner Schrift betonen. Auch habe ich bei obigen Andeutungen von erhabenen Wirkungen durch Musik im Grossen und Ganzen zunächst nur Psychologeme berühren können. Psychologie ist aber noch lange nicht dasselbe, wie Aesthetik; um ein Psychologem zu

einem aesthetischen Problem zu machen, dazu bedarf es erst einer Aufhebung seines spezifisch psychologischen Effektes. Unser individuelles Ich muss contemplativ über der Willenssphäre stehen, das Objekt muss ohne ein Verhältniß zu unserer Persönlichkeit und unserem individuellen Interesse uns gegenüber treten und dem Gemüte muss Raum gelassen bleiben, die Wirkung des Objektes auf seinen Willen oder seinen Intellekt mit seiner Vorstellung davon zu vergleichen. Immerhin aber müssen bei einer so unmittelbar physiologisch wirkenden Kunst, wie der Musik, psychologische Untersuchungen die exakte Grundlage zu allem aesthetischen Raisonement bilden, und fassen wir denn die Resultate dieser wenigen Untersuchungen zu einem abschliessenden Rückblick zusammen und legen uns dabei nunmehr abermals die wichtige Frage vor: kann Musik Erhabenes darstellen? — so wird unsere Antwort diesmal unbedingt verneinend ausfallen müssen. Das Erhabene kann in musikalischen Wirkungen immer nur als ein Sekundäres auf- besser: hinzutreten. Steinitzer (a. a. O. S. 112) hat gar nicht schlecht „Schönheit der Musik“ als ihr „Entsprechendsein dem menschlichen Auffassungsvermögen“ definiert. Auch Schilling (a. a. O. S. 122) spricht davon, dass „leichtes Auffassen der mannigfachen Teile eines Ganzen eine Hauptbedingung der Schönheit“ bilde. Das Primäre bei erhabenen Wirkungen der Tonkunst wäre in Wahrheit immer ein Nicht-Gemässes, Nicht-Gewohntes, Ungewöhnliches, Ungemeines, ein Nichtleicht-Fassliches, Schwerbegreifliches, Unverständlich-Dunkles, Unübersichtliches, ein Ataktisches, Aplastisches, Asymmetrisches — und zwar auf rhythmischem, melodischem und harmonischem Gebiete, soweit eben diese Elemente einer aesthetischen Wirkung fähig und zugänglich geworden sind, womit noch lange nicht gesagt zu sein braucht, dass alles Nicht-Entsprechende, Schwerfassliche, Unverständliche, Ungeordnete auch schon Erhabenheit sein müsste. Alle diese objektiven Vorgänge und positiven, empirischen Beziehungen bilden immer erst den zwingenden Grund zu einer bestimmteren Charakterisirung der musikalischen Formen und ihres Inhaltes. So wird „der Hörer geneigt, hierbei andere im Reiche des Begrifflichen liegende Veranlassungen vorzustellen, welche die gleiche Wirkung auf unser Gefühl haben, wie Trauer, Ehrfurcht, Gefühl der Erhabenheit eines Gegenstandes“

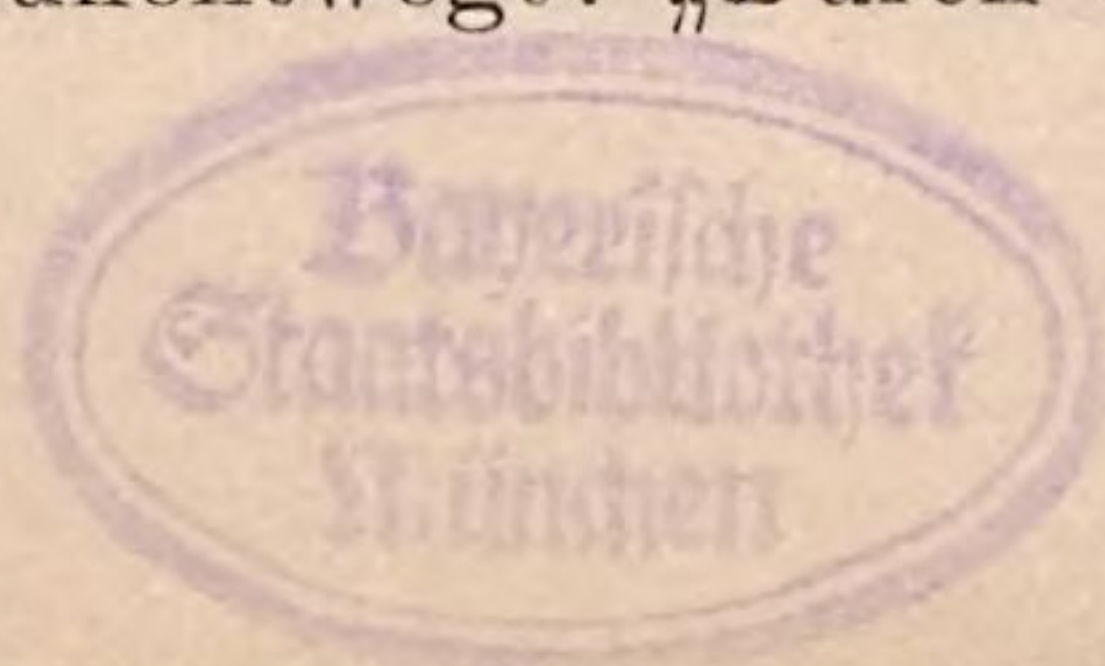
u. s. w. — wie dies Steinitzer (S. 67 f.) speziell in Bezug auf das Rhythmische sehr glücklich ausgeführt hat. Dieses Erhabene stellt sich also immer nur, angeregt durch objektive, formale Elemente, auf assoziativem Wege beim Hörer ein; es wird von der Musik nicht dargestellt sondern gewirkt. Wenn wir hierbei von einem „Erhabenen der Musik“ reden wollen, so können wir damit immer nur einen Gen. objektivus im Auge haben; es ist eben jenes Erhabene, welches wir der Musik auf assoziativem Wege beilegen. Dagegen bleibt uns immer noch die Frage offen, ob es nicht auch ein „Erhabenes der Musik“ (Gen. subj.) geben könne, d. h. eine Erhabenheit, welche gleichsam dieser Kunst an sich schon immanent wäre und welche diese selbst in gleicher Weise wieder bei ihren Hörern erzeugte? Davon im Nächsten.

V.

Alles, was wir in vorstehendem Abschnitt behandelt haben, begreift nemlich wohl einen Teil erhabener Wirkungen der Musik in sich; aber wenn wir schon im Verlaufe unserer Darstellung uns lediglich auf Vorführung einiger weniger, besonders wichtiger Spezimina, an welchen sich mehr oder minder exakt anknüpfen liess, beschränken mussten, so kann jene Darstellung noch viel weniger eine umfassende gewesen sein, geschweige denn das Gesamtgebiet musikalischer Erhabenheit irgendwie erschöpft haben. Am allerwenigsten aber konnte das, was bisher zur Sprache kam, allein schon einen productiv wirksamen Gegensatz zu Hanslick's Anschauungen „vom Musikalisch-Schönen“ bilden. Und doch waren die vorausgehenden Erörterungen — selbst auf die Gefahr hin, eine gewisse Ungleichmässigkeit in Anlage und Ökonomie dieser Schrift hervorzurufen — nicht zu umgehen, wollte ich auf einen bedeutsamen Gegensatz und Unterschied innerhalb des Begriffes „Musikalisch-Erhaben“ selbst mit dem entsprechenden Nachdruck hinweisen, der mir bislang eigentlich noch von keinem der bereits citierten Aesthe-

tiker und Theoretiker gehörig beachtet worden zu sein dünkt, wiewohl manche das, was ich im Folgenden noch vorzubringen habe, da und dort schon gestreift zu haben scheinen. In allen den vorangegangenen und von uns bereits absolvierten Untersuchungen konnte es sich nemlich doch nur immer um eine ganz spezielle Seite musikalischer Erhabenheit handeln, ich möchte es unter Anknüpfung an meinen Rückblick des letzten Kapitels am liebsten ein Erhabenes mittelbarer Wirkung nennen, während hingegen unsere Betrachtung sich nunmehr einem Musikalisch-Erhabenen kat' exochen zuzuwenden haben wird, das in geradezu hervorragendem Sinne als ein Erhabenes der Musik schlechthin, als ein der Tonkunst Immanentes, ihr spezifisch Eigentümliches angesehen werden darf.

Es muss unbedingt auffallen, wie entschieden und mit welcher Übereinstimmung von Aesthetikern, Theoretikern und Musikschriftstellern aller Art die Erhabenheit des Beethoven'schen Styles in seiner Gesammtheit und der Nach-Beethoven'schen Musik überhaupt im Gegensatze zu der absoluten musikalischen Schönheit Mozart's betont wird. Ja, diese Übereinstimmung in der Auffassung geht so weit, dass selbst Laien, wenn ich sie inmitten eines Gespräches oft ganz von ungefähr darum befragte, welchen bekannteren Tondichter sie mir wohl als vorzüglich „erhabenen“ bezeichnen würden, meist ohne weiteres Bedenken und stets in erster Reihe den Namen Beethoven nannten, während auf Mozart auch nicht einer dabei geriet. Diese Beobachtung ist zu charakteristisch, als dass sie nicht volle Aufmerksamkeit verdiente. Hier muss doch ohne Zweifel eine Eigentümlichkeit, eine Besonderheit des ganzen Styles vorliegen, welche ein Hanslick harmlos genug eben — das „Musikalisch-Schöne“ nennt. Es ist hier nicht der Ort, genauer zu untersuchen, inwieweit in besagten Urteilen jenes eigentümliche Moment des Beethoven'schen Schaffens anklingt, welches wir schon so oft als das „Ethos“ und „Pathos“ seiner Schöpfungen haben bezeichnen hören. Freilich wissen wir aus der Biographie dieses Meisters, dass er die letzten Jahre seines Lebens von einem qualvollen, für den Musiker begreiflicher-weise nur um so entsetzlicheren Gehörleiden gepeinigt war; desgleichen ist uns nicht ganz unbekannt geblieben, dass er eine sittlich ungemein hochstehende Natur gewesen, deren grosses Lebensmotto unentwegt: „Durch Kampf zum Sieg —



durch Nacht zum Licht!“ gelautet hat. Wie mit goldenen Lettern eingezeichnet schien ihm das Schiller'sche „Der Mensch ist frei und wär' er in Ketten geboren“ schon auf der hochgewölbten Jupiterstirne geschrieben zu stehen. So gewinnen wir denn bei ihm vor allem den Eindruck einer sittlichen, geistigen Erhabenheit sonder Gleichen, einer moralischen Grösse, welche den Stempel ihrer Genialität vor allem in einem Übermaass von Leidensfähigkeit an sich trägt. Wir lesen sodann in einem (auf der k. Bibliothek zu Berlin befindlichen) „Conversationshefte“ aus dem Jahre 1820 (Ende Februar vom Meister eigenhändig aufgezeichnet) den für ihn höchst bezeichnenden Ausruf: „Das Sittengesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns — Kant!“¹⁾; es ist zu unser aller Ohren gedrungen, dass Beethoven das energisch klopfende, stürmisch polternde Hauptmotiv des I. Satzes der C-moll-Symphonie (Nr. 5) Schindler'n gegenüber einmal erklärte mit den Worten: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ — und wenn er dann wieder aufzeichnet: „Aber ich will dem Schicksal in den Rachen greifen!“ — scheint da nicht vollends gar jenes alte

„Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae“

des Horaz (das — nebenbei bemerkt — lange und immer wieder als ein hervorragendes Beispiel poetisch-erhabener Wirkung angeführt wurde) vor uns neu wieder aufzuleben?

So erfahren wir endlich auch gar oft aus Aesthetiken, Musikgeschichten, Biographien und schöngeistigen Schriften von dem „Titan“ Beethoven, von dem „prometheischen Funken“ in ihm, wie von seinem „prometheischen Ringen“. Wenn nun Philipp Spitta in seinen (vom Verfasser im Winter 1885/86 persönlich besuchten) Vorträgen über Instrumentalmusik folgende Gesamtcharakteristik dieses Künstlers gab: Kein Meister hat so sehr mit dem Stoffe gerungen; das bezeugen uns vor allem seine Skizzenbücher²⁾, und das ist auch jenes ethische

¹⁾ Vgl. Kant »Kritik der Urteilskraft«.

²⁾ In der That sind dieselben in dieser Hinsicht gerade von höchstem Interesse. (Der Verfasser hat die auf der k. Bibliothek zu Berlin befindlichen Hefte und Bücher persönlich eingesehen) Vgl. übrigens auch die Nottebohm'schen Veröffentlichungen zweier Beethoven'schen Skizzenbücher. — Dieses »dem Stoffe Abringen«, dieser »Kampf zwischen Unendlichem und Endlichem«, dieses »Überlegensein des Geistes in seiner grössten Tiefe« über die

Moment, das uns beim Anhören seiner Werke stets erfüllt. Es klebt ihnen nichts mehr an vom Stoffe, von der Arbeit; aber man merkt es ihnen an, man fühlt es aus ihnen heraus, dass sie dem Stoffe eben abgerungen sind. Mozart's Musik ist mehr aesthetisch, leichter, freier, ungezwungen; Beethoven's Werke tragen einen ethischen Zug an sich: es ist uns bei ihnen immer, als schritten wir auf einem hohen Berge;¹⁾ — ich sage, wenn Spitta sich in diesen Worten über Beethoven's Eigenart ergeht, bestätigt und bekräftigt er mir nur, gleichsam summarisch, meine im Obigen vertretenen Anschauungen; denn man nenne es nun das „Ethische“, das „Pathetische“, das „Bedeutende“, das „Wuchtige“, den „grossen Inhalt“, das „Tongewaltige“ etc., — immer und immer wieder wird man bei Beethoven damit jene Richtung des Geistes zum Erhabenen andeuten wollen. Und ganz in demselben Maasse, als man in jenen einzelnen, bekannteren Daten aus seinem Leben und seinem Wesen Elemente eines Erhabenen wird finden wollen, ganz in demselben Maasse werden diese Bestimmungen als assoziative Momente zum Eindruck der Erhabenheit bei Beethoven'schen Werken mitzuwirken vermögen.

Materie bestätigt uns übrigens im letzten Grunde auch nur unsere Auffassung von dem in der Schönheit eingegangenen Compromiss, der scheinbaren Versöhnung und dem täuschungsvollen Frieden zwischen jenen beiden Gegensätzen im Schönen und von der Aufdeckung dieses Compromisses und der Störung dieses harmonischen Friedens im Erhabenen. Es liegt ein Conflict in der Welt, ein Conflict, resultierend aus dem Widerstreit dieser beiden Gewalten, ein Conflict der Idee gegen die Realität; die Idee muss dem Stoff erst wieder entrungen werden, d. h. mit anderen Worten: diese Idee, in stofflicher Darstellung mit dem Übergewicht der Idee auftretend, ist erhaben, i. e. nicht mehr schön. (M. Hauptmann: »Briefe an Spohr u. a. Neue Folge, herausgegeben von Dr. F. Hiller«; Leipzig 1876, Seite 94 — spricht bei Beethoven freilich nur von einem »Übermaass poetischen Inhaltes, dem es noch nicht überall gelingen will, sich künstlerisch formal zu gestalten«.) Und dieser selbe Zusammenhang bestätigt sich auch nur, wenn wir bei Goethe einmal hören: Beethoven habe die Welt »detestabel« gefunden. Ganz anders nun aber bei Mozart: dort bestand nie ein Conflict! Naumann — »Illustr. Musikgeschichte« S. 765 Anm. — meint treffend: Der Triumph z. B. des Schlusses der Jupiter-Symphonie sei »kein vor unseren Augen erst gewordener, aus Kämpfen erst hervorgegangener, sondern ein von Anfang an der Dinge schon bestehender« etc.

¹⁾ Von hochzuschätzender Seite erhalte ich einen weiteren Beleg für diese Auffassung. Ein namhafter Litterarhistoriker versicherte mir: Es sei kein Zweifel, bei Beethoven fühlten wir uns immer in die Höhe gehoben, bei Mozart dagegen meist auf der Erde, dabei in einem gewissen angenehmen

Und doch werden wir uns damit noch nicht zufrieden geben. Denn die von so vielen, man darf sagen: einstimmig beglaubigte, Erhabenheit dieses Meisters und der Nach-Beethoven'schen Musikepoche kann doch ebensowenig darin allein ihren Grund finden, als es sich in jenen Urteilen etwa nur um das seit Beethoven und mit diesem Meister in die moderne Musik eingebürgerte Moment des „Charakteristischen“ handeln kann, welches immerhin zum Teil an jener Sphäre (des Erhabenen) partizipieren mag. Nun haben wir aber bis zu diesem Augenblick eine Theorie des „Musikalisch-Erhabenen“ einer näheren Beachtung noch gar nicht gewürdigt, welche in Wirklichkeit die vollste Aufmerksamkeit — ich betone es: auch der Wissenschaft — verdient und berufen erscheint, die ganze bisherige Musikaesthetik, wo nicht gänzlich zu annullieren, so doch ganz erheblich zu modifizieren und zu corrigieren, insofern sie erst den richtigen Ausdruck für Beethoven und die Nach-Beethoven'sche Musikepoche gefunden hat. Es ist Richard Wagner, der in seiner tiefsinnigen und gehaltvollen Schrift über „Beethoven“ (Bd. IX, S. 75—151 der Ges. Schr.),¹⁾ und zwar im innigsten Anschluss und Zusammenhang mit seinen Betrachtungen über diesen Tonheros, den Grundsatz aufstellt und vertritt, dass der spezifische Charakter der Musik überhaupt, nach ihrem eigensten, wahrsten Wesen, das „Erhabene“ sei.²⁾ Sofort fragen wir uns hier: Gleichgewicht, zwar des Friedens, aber nicht der durch Kampf gewonnenen Versöhnung. — Ich meine, es ist der alte, ewig junge Gegensatz vom goldenen und vom modernen Zeitalter, von Naiv und von Sentimental! Man könnte mir hier freilich einwenden, dass sich ja doch auch bei Mozart in der Zauberflöte (z. B. der Sarastro-Partie), im Don Juan, im Requiem warhaft erhabene Momente finden liessen; man hätte dabei jedoch vergessen, dass wir uns hier zunächst nur an die absolute Musik halten wollen, und desgleichen, dass wir Erhabenheit bei Mozart mit nichts gänzlich ausschliessen (vgl. Jupiter-Symphonie), sondern diese nur in der Bedeutung als einer für seinen Styl typischen und besonders charakteristischen ablehnen müssen, weil sie, wo sie vereinzelt auftritt, auf ganz anderen formalen Elementen beruht, als die hier zu behandelnde.

¹⁾ L. Nohl hat sich offenbar von ihm zu ganz identischen Darlegungen anregen lassen, vgl. »Musikdrama für Laien« S. 68 ff., besonders S. 70—73.

²⁾ Was uns für seine Theorie gleich zu allem Anfang einnehmen muss, ist der Umstand, dass sie die Gesetze der Aesthetik aus einer so überragend genialen Erscheinung, wie Beethoven, erst zu ziehen sucht (ganz so wie ein Aristoteles seine Poëtik nur auf Grund des antiken klassischen Drama's verfasst hat und Goethe und Schiller aus ihrem künstlerischen Produzieren selbst sich

Sollte dieser Gedanke nicht gar manchen jener von uns im III. Capitel citierten Aussprüche geistreicher Aesthetiker — vgl. Herder¹⁾, Zeising, (Hand), Krüger, Köstlin etc. — als letzte Wahrheit zu Grunde gelegen haben, wenn sie meinten, die Musik zeige vor allen anderen Künsten ganz besonders, was Erhabenheit sei u. s. f.? (S. S. 48 ff. dieser Schrift.)

Wagner's Anschauungen lassen sich im Allgemeinen kurz und knapp in folgende Sätze zusammendrängen:²⁾

„Goethe und Schiller begegneten sich in der Ahnung vom Wesen der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet, als bei Goethe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch-symmetrische Element der Kunstmusik erfasste, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Ähnlichkeit aufweist. Tiefer fasste Schiller das hier berührte Problem mit dem Urtheile auf, welchem Goethe ebenfalls zustimmte und durch welches dahin entschieden ward, dass das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige.“ (S. 83.)³⁾ — Dies zur Ein-
die aesthetischen Regeln gewonnen haben), nicht aber — wie so viele — einem Beethoven alte, von Vorurteilen strotzende, aesthetische Gesetze vorhält.

¹⁾ Sollte Herder wirklich nur dieses »Erhabene« als spezifisches Charakteristikum der Musik und ihres Wesens aufgefasst haben, — und das wäre bei einem Herder und seinen sonst so produktiven Ideen nicht so ganz unmöglich — dann wären seine Sätze beinahe sammt und sonders von uns zu acceptieren und hier an diesem Orte als Belege mit beizuziehen. Leider aber hat er über seine Ansichten nicht die wünschenswerte, genügende Klarheit verbreitet, noch sich mit erschöpfender Gründlichkeit hierüber ausgesprochen. Immerhin habe ich die Empfindung, dass Herder viel mehr Beachtung verdiente, als ihm neuerdings gewöhnlich geschenkt wird.

jene ²⁾ Wobei man freilich den Wunsch nicht unterdrücken kann, es möchte ~~eine~~ ganze Abhandlung Wagner's im vollen Zusammenhang an Ort und Stelle nachgelesen werden, um manches, was hier vielleicht noch abrupt, um nicht zu sagen absurd, erscheinen mag, als wohldurchdacht und durchaus berechtigt erkennen zu lassen.

³⁾ Vgl. ebenda S. 128: »Das Drama überragt ganz in der Weise die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder anderen, namentlich der bildenden, Kunst dadurch dass seine Wirkung einzig im Erhabenen liegt.« Bei diesem letzteren Satz wird man sich allerdings nicht ganz klar darüber, inwiefern etwa eine logische Täuschung Wagner's vorliegt, so dass es, genau betrachtet, am Ende heissen müsste: Dadurch dass, oder insoferne das Drama die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder anderen Kunst, überragt, liegt seine Wirkung einzig im »Erhabenen«. (Erhaben über alles andere!) In diesem Falle wäre das Diktum nicht in gleicher Weise brauchbar.

leitung; es folgt nun die eigentliche Theorie: „Für unser Bewusstsein ist neben der im Wachen, wie im Traum als sichtbar sich darstellenden Welt, eine zweite nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall sich kundgebende Welt, also recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt vorhanden, von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser, wie der Traum zum Wachen: sie ist uns nemlich ganz so deutlich, wie jene, wenngleich wir sie als gänzlich verschieden von ihr erkennen müssen . . . Die Gehirnthätigkeit beim Traum ist von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirns von der Funktion des im Wachen durch äussere Eindrücke angeregten Gehirnes sich unterscheidet Da das Traumorgan durch äussere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muss dies durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewusstsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise teilhaftig sind, dass auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äusseren Erkenntnis, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstete Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zu aller nächst in die Schallwelt eintritt, um nach aussen hin sich kund zu geben“. (S. 87.) — „Nach Schopenhauer's lichtvoller Annahme übersetzt sich der dem wachen, cerebralen Bewusstsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden Traum gleichsam allegorisch. Das analogisch in Betracht genommene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Übung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden überreichen Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mitteilung des innersten Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich, wie der zweite allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild zunächst für sich fest-

zuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äusserstes Moment seiner Mitteilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müsste Durch die rhythmische Anordnung seiner Töne tritt (aber) der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen, plastischen Welt, nemlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kund gibt Eben hier, auf dem Punkte des Zusammentreffens der Plastik mit der Harmonie, zeigt sich aber das nur nach der Analogie des Traumes erfassbare Wesen der Musik sehr deutlich als ein vom Wesen namentlich der bildenden Kunst gänzlich verschiedenes; wie diese von der Gebärde, welche sie nur im Raume fixiert, die Bewegung der reflektierenden Anschauung zu supplieren überlassen muss, spricht die Musik das innerste Wesen der Gebärde mit solch' unmittelbarer Verständlichkeit aus, dass sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenziert, so dass wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen. Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schläfe selbst erschaut hatte". (S. 94 ff.) Nun finden wir aber „dass aus den Formen der Musik, mit welchen diese sich der äusseren Erscheinung anzuschliessen scheint, eine durchaus sinnlose und verkehrte Anforderung an den Charakter ihrer Kundgebungen entnommen worden ist. Wie dies zuvor schon erwähnt ward, sind auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurteilung der bildenden Kunst entstammen. Dass diese Verirrung vor sich gehen konnte, haben wir jedenfalls der zuletzt bezeichneten äussersten An-

näherung der Musik an die anschauliche Seite der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuschreiben. In dieser Richtung hat wirklich die musikalische Kunst einen Entwicklungsprozess durchgemacht, welcher sie der Misverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, dass man von ihr eine ähnliche Wirkung, wie von den Werken der bildenden Kunst, nemlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen forderte Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, dass sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewusstseins der Schrankenlosigkeit erregt. Was dagegen erst in Folge der Versenkung in das Anschauen des Werkes der bildenden Kunst bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlassen der Relationen des angeschauten Objektes zu unserem individuellen Willen endlich gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellectes vom Dienste jenes Willens, also die geforderte Wirkung der Schönheit auf das Gemüt, diese übt die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritt aus, indem sie den Intellect sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge ausser uns abzieht, und als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form uns gegen die Aussenwelt gleichsam abschliesst, dagegen nun uns einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken lässt. Demnach hätte also das Urteil über eine Musik sich auf die Erkenntnis derjenigen Gesetze zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des blossen Eintrittes der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird.

Der Charakter einer recht eigentlich nichtssagenden Musik wäre es dagegen, wenn sie beim prismatischen Spiele mit dem Effekte ihres ersten Eintrittes verweilte, und uns somit beständig nur in den Relationen erhielte, mit welchen die äusserste Seite der Musik sich der anschaulichen Welt zukehrt.“ (S. 96 f.; cf. auch Bd. VIII, S. 210.)

Bis hierher Richard Wagner, dessen Lehrsätze mit diesen drei langen Citaten noch lange nicht erschöpft sind. Nach

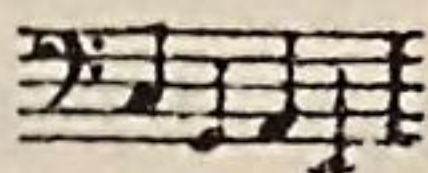
ihm wäre also bei unserer Kunst im höchsten und letzten Sinne nicht von einem „Musikalisch-Schönen“, sondern von einem „Musikalisch-Erhabenen“ als ihrem spezifischen Charakter die Rede. Und in der That, wie Wagner diese Ansichten und deren Consequenzen nur aus seiner eingehenden, erstaunlich gründlichen und — congenialen Erkenntnis vor allem des Beethoven'schen Schaffens und des eigenartigen Styles dieses Meisters geschöpft hat, so sind sie auch das Wichtigste und Treffendste, was gegen Hanslick's Resultate in's Treffen zu führen wäre (und — freilich nur sehr zum Teil — auch schon von Dr. C. Fuchs, in dessen von mir vielcitirten „Praeliminarien“, gegen dieselben geltend gemacht worden ist). Dass Beethoven's Styl der erhabene schlechthin und dass vornehmlich mit und seit diesem Meister die Musik „weit über das Gebiet des aesthetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten“ sei, das hat uns Wagner noch obendrein an mehreren Stellen seiner Schrift nachzuweisen versucht (vgl. S. 98, 109, 114, 124, 178 ff. u. a.); aber gar bald werden wir auch gewahr, dass dieser im Übrigen viel vertretene Gedanke bei ihm mit einem Male eine ganz neue materielle Basis gewonnen hat gegenüber jenen Äusserungen über die Erhabenheit der Beethoven'schen Musik, welchen wir in den verschiedensten aesthetischen Schriften begegnen (wenn ich auch zugeben will, dass diese hinwiederum sich da und dort mit dem Gedanken Wagner's doch wenigstens berührt haben mögen). Endlich schreibt Wagner auch — bezeichnend genug im Jahre 1871 — an einen italienischen Freund, den Gegensatz zwischen deutscher und italienischer (mehr sinnlich schöner) Musik streifend (Bd. IX, S. 344 f.): „So ward die Musik bei uns aus einer schönen mehr zu einer erhabenen Kunst und die zauberische Wirkung dieser Erhabenheit auf das Gemüt muss gross sein, da keiner, der von ihr innig durchdrungen ist, den Verführungen der sinnlichen Schönheit sich zugänglich gezeigt hat.“ (Vgl. auch: ebenda S. 185.)

Indem wir nun daran gehen, diesen für uns ganz neuen Begriff eines „Musikalisch-Erhabenen“ par excellence auf seine wissenschaftliche Brauchbarkeit zu prüfen und — so weit möglich — ihn in seiner aesthetischen Berechtigung zu begründen, beabsichtigen wir die Frage nach jenem „Musikalisch-Erhabenen“ zugleich durch den Nachweis seines Gegen-

satzes, des Plastisch-Architektonischen, rein Symmetrisch-Schönen in der Musik (an welches sich Hanslick allzu einseitig gehalten hat; ebenso auch M. Hauptmann: „Opuscula“ S. 105 u. a. St.), zu beantworten. Dabei wird uns der bewusste Unterschied zwischen diesem Musikalisch-Erhabenen und dem bisher von uns entwickelten „Erhabenen in der Musik“ nicht entgehen; wir werden erkennen, wie bei dem Ausdruck „Erhabenes der Musik“ dort nur ein Genitivus objectivus (d. h. ein Erhabenes, welches wir der Musik erst beilegen!), hier bei Wagner dagegen ein Genitivus subjektivus in Betracht kommen darf, ja wir werden den Unterschied zwischen beiden zuletzt dahin formulieren können, dass dort im Grossen und Ganzen ein Erhabenes nur der mittelbaren Wirkung vorliegt, (welches sowohl dynamische als auch mathematische Erhabenheit in sich vereinigt), während es sich hier stets nur um ein Erhabenes unmittelbarer Wirkung, besser: des Ausdruckes („Ausdruck“ als Correlat von „Eindruck“!) handeln kann (welches ein dynamisches Erhabene höherer Art in sich begreift). Möglich, dass wir bei dieser Untersuchung hier und da Wagner'sche Sätze ein wenig zu modifizieren haben werden; möglich aber auch, dass wir dabei — einmal von ihm angeregt — selbst ihm gegenüber noch einige neue Gesichtspunkte eröffnen können. Wir werden zu diesem Zwecke jedenfalls noch einmal weiter ausholen müssen.

Es wird keinem Musikkenner oder auch nur Musikliebhaber entgangen sein, dass Musiker von Fach hier und dort von der „Zeichnung“ einer Composition sprechen und ein Blick in Partituren u. dgl. lässt uns solche Anschauung von einer Zeichnung der Musik nur allzu häufig als wohlbegründet erscheinen.¹⁾ Es ist nun damit noch lange nicht gesagt, dass jedesmal, wo der Musiker von „Zeichnung“ spricht, auch wirklich das gemeint sei, was wir im Nachfolgenden als solche zu entwickeln versuchen werden (denn mitunter wird

¹⁾ Cf. auch Em. Kastner's »Wiener Musik-Zeitung« Jahrg. 1886 Nr. 34: »Einige neu aufgefundene Gedankenspäne« von L. Schäffer. — Ein wissenschaftlich gebildeter Musiker versicherte mir einmal, dass er bei dem Ertönen des Glocken-Motiv's in R. Wagner's »Parsifal«



1).
2). 3).
4).

stets den Eindruck eines »Kreuzes« erhalte!

auch nur das primitivste Auf und Ab der Melodie darunter verstanden); in der That aber lässt sich selbst in der Kunst der Succession, der zeitlich sich abspielenden Musik, hier und da eine Art anschauliche Linie (wenn auch nur succesiver, discontinuirlicher Natur) nachweisen, und nicht wenige der psychologischen Wirkungen der Tonkunst dürften gerade auf diesem Faktor beruhen.¹⁾ Ich will mich durch kurze Erläuterung einiger weniger, besonders eklatanter Beispiele im Folgenden noch näher erklären.

Am reichsten vielleicht unter allen hier etwa in Betracht kommenden Werken sind diejenigen von Mozart mit solchen Episoden ausgestattet, so dass man nach Anführung von nur ein paar charakteristischen Notenbeispielen wohl getrost hinzusetzen dürfte: „u. s. w. in infinitum“. Schlagen wir z. B. gleich die Don Juan-Ouvertüre auf, so begegnen uns schon auf der ersten Seite, ja noch innerhalb der Andante-Einleitung, zwei recht instruktive Stellen. Ich meine die folgenden:

1)

bis

bis



etc. und 2) die bekannte auf- und absteigende Skalenfigur der Streicher im 8. bis 5. Takte vor Schluss des kleinen Einleitungssatzes. Wollte ich versuchen, die subjektiven Linienvorstellungen, die sich in mir beim Anhören der ersteren

¹⁾ Inwieweit in dieses Gebiet im Grunde nur das »Graphische« mit hereinspielt, vermag ich nicht zu entscheiden; immerhin war es mir sehr interessant, die soeben berührte Frage auch bei Steinitzer (a. a. O. S. 62 u. 75) angeregt zu finden. Sehr richtig bemerkt hier der Verfasser: »Derartige Formen würden als solche keine grössere Wirkung haben, als analoge Linienbeispiele, nur die Klangfarbe, in der sie eben gerade auftreten, ist es, welche ihnen tiefere Wirkungen sichert.« Als Beispiel der Veranschaulichung einer Wellenlinie gibt er eine entgegengesetzte, umgekehrte Wiederholung des Mo-

tivs. Wer sagt mir aber warum mir



rundlicher und dar-

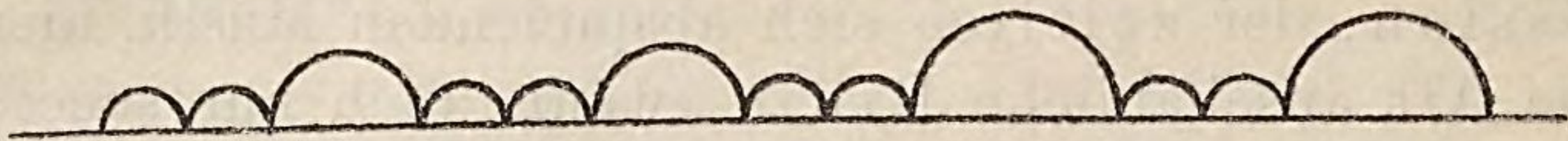
um charakteristischer erscheinen will, als sein



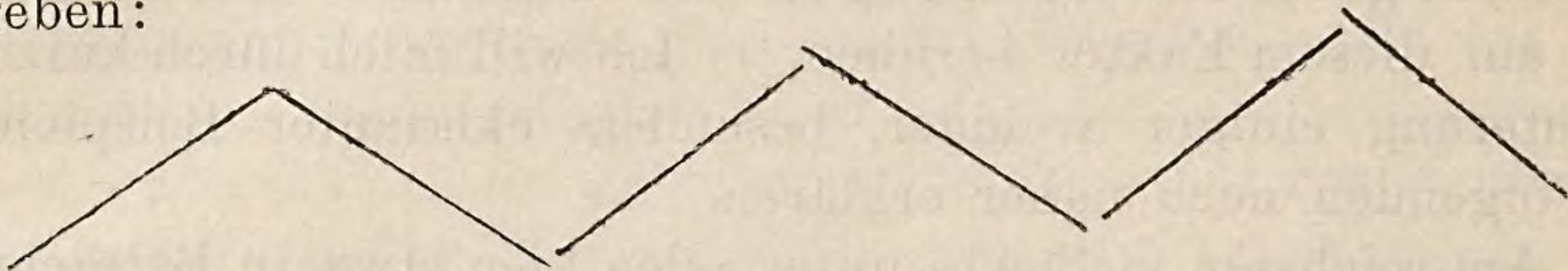
? (Die An-

sicht eines werten Freundes: »das Moment des ‚Fliessens‘, d. h. der Bewegung, komme in dem nach Auflösung verlangenden, nicht in sich abgeschlossenen Akkorde mehr zur Geltung« — sei hier, ohne weitere Kritik!, wenigstens registriert.)

regelmässig einzustellen pflegen, graphisch darzustellen, so würde die Bewegung ungefähr so aussehen¹⁾:



Die zweite Figur dagegen würde etwa diese Zeichnung ergeben:



Freilich bliebe es hinsichtlich der letzteren immer noch zweifelhaft, inwieweit bei ihr nicht mehr nur lineare und plastische Vorstellungen allein im Spiele sind, sondern vielmehr diese sich schon mit dynamischen Empfindungen in den Eindruck zu teilen haben. Denn während die erste der beschriebenen Figuren fast ohne jede dynamische Nüance sich abspielt, mag bei letzterer die eigentümlich dynamische Bestimmung $< p$. (in Verbindung mit der besonderen Klangfarbe und der jeweiligen harmonischen ^{Unter}Grundlage) nicht wenig dazu beitragen, dass neben der Vorstellung des Subjektes auch sein Wille stark genug in Mitleidenschaft gezogen wird. Nicht minder mag die eigenartige Färbung dieses Skalenaufstieges den Hörer von einem rein anschaulichen, plastischen Eindruck immerhin abziehen und dafür um so wirksamer sein Gefühl affizieren.²⁾

¹⁾ Es ist streng daran festzuhalten und muss hier noch ganz besonders ausdrücklich betont werden, dass die Musik damit nicht etwa schon aus ihrer Rolle fällt, wenn sie das »Zeitliche« in den Hintergrund stellend sich hier vor allem in eine räumliche Sphäre begibt; es soll vielmehr mit diesen Darlegungen nur die Thatsache von dem zeitweiligen Auftreten einer Art von Zeichnung constatiert sein, einer Zeichnung, welche sich aus den Linien herzustellen scheint, die eben die Kraft in ihrer zeitlichen Bewegung beschreibt. (Ich citiere Schilling's nun bereits 50jährige »Aesthetik der Tonkunst« nicht gern als Beleg, gestehe aber doch, dass der Verfasser mit seinen anregenden Untersuchungen über die inneren Beziehungen zwischen Rhythmus und Anschauung, Bewegung und Zeichnung etc. — S. 107, 144, 145 u. f. — schon gar manche interessante Streiflichter auf unsere Frage geworfen hat, wenn immer auch viele der von ihm daran angeknüpften Erörterungen heutzutage so gut wie antiquiert erscheinen müssen.)

²⁾ Sehr schwer dürfte der Unterschied zwischen diatonischer und chromatischer (oder gar erst der Unterschied zwischen harmonischer und melodischer Moll-) Skala hinsichtlich einer objektiven graphischen Darstellung, wie



stets einen so eigenartig schaukelnden, wiegenden Eindruck auf mich mache; wiederholt wollte ich dieser rein subjektiven Empfindung mich nach Kräften erwehren, wollte diese individuelle „Schrulle“ (wie ich dachte) von mir abschütteln — vergebens, sie wollte mir nun einmal nicht mehr aus dem Sinn, bis ich eines schönen Tages das punctum saliens dieses Phänomens fand. Es scheint mir dasselbe nemlich in der formalen melodischen, sowie rhythmischen (zum Teil aber auch harmonischen) „Zeichnung“ zu liegen. Man vergegenwärtige sich einmal die Bewegung einer Wiege oder eines Schaukelstuhles. Was ist das Wesentliche dieser Bewegungserscheinung? welches ist die sich stets gleichbleibende allgemeine Form dieser Bewegungslinie? Zwei frei schwebende Punkte bewegen sich (frei) zu beiden Seiten eines mittleren Schwer- und Stütz-Punktes; indem sie sich aber bewegen und zwar gegensätzlich bewegen (so dass, wenn die eine Seite a unten liegt, die andere b nach oben zu stehen kommt und umgekehrt), wird der mittlere Schwerpunkt verrückt und zwar liegt er jetzt je nach der Bewegung bald auf Seite a, bald auf b. (Ein Wiegen wird freilich dieser eben beschriebenen Bewegung weit eher entsprechen, als die ohne Bewegung einer Luftschaukel.) Man besehe sich nun mit dieser Loupe ausgerüstet auch obiges Notenbeispiel ein wenig näher. Ganz deutlich und unverkennbar trägt es die formalen Merkmale dieser eigenartigen Bewegung schon in der Zeichnung an sich: die freie Gegenbewegung der beiden äussersten Stimmen, dieses Zurückfallen auf die Synkope bald oben, bald unten (und zwar wenn oben, nicht unten und wenn unten, dann nicht oben), endlich das orgelpunktartige Festhalten des A als unveränderlichen mittleren Schwerpunktes der Bewegung — sie alle vereinigen in sich die eigentümlichen Momente, Linie und Zeichnung, einer wiegenden Erscheinung.

Und nun zum Schlusse auch noch zwei sehr instruktive Belege aus der modernen, Nach-Beethoven'schen Musik!

Mendelssohn hat bekanntlich in seiner „Melusinen“-Ouvertüre eine (später auch von Wagner in ähnlicher Weise zum „Reingold“ und zur „Götterdämmerung“ benutzte) eigenartige Figur verwendet, welche das ganze Tonstück charakteristisch beherrscht und von den meisten Hörern (auch Theoretikern) als Wellenbewegung aufgefasst zu werden pflegt.



Ich möchte sie nach ihrem innersten Wesen und ihrer wichtigsten instrumentalen Fassung, in der sie bei Mendelssohn auftritt, allerdings weit lieber als Wasserstrudel bezeichnet und betrachtet sehen; doch bekenne ich, dass auch schon die Erklärung derselben als einer Wellenbewegung meinen Zwecken genügen würde. Man betrachte sich diese Figur nur erst aufmerksam nach der Linie, welche sie beschreibt und welche ich dem Auge sichtbar anzudeuten versucht habe: ist es wirklich nur eine Wellenbewegung, deren Berge und Thäler immer auf gleicher Höhe zu liegen kommen, oder beschreibt die Linie nicht weit mehr eine Spirale? Freilich erhält die Stelle durch den besonderen melodischen Gang, welcher bei der Rückkehr auf den Ausgangston stets um eine Sekunde zum höheren Bergkamm hinanführt, eine ganz besonders weiche Rundung, welche sie immerhin zur Versinnlichung eines Wellenberges vorzüglich geeignet erscheinen lässt. Nun versenke man sich aber in die Eigentümlichkeit einer leichten Strudelbewegung im Wasser, wie die Ringe in Spirale von unten nach oben aufsteigen, so dass jede neue Ringelbewegung da, wo sie an die analoge Stelle der vorigen kommt, immer um einen Grad höher als diese zu stehen kommen muss, und man wird finden: wir haben hier eine Spiralbewegung von unten nach oben, welche ihr vollkommenes Analogon in bewusster Mendelssohn'scher Figur findet — wenn auch hier gleichsam von der Seite betrachtet erscheint, was beim Besehen einer Strudelbewegung in der Regel von oben geschaut zu werden pflegt. Und zwar ist es noch ein ganz besonderes Moment, das mich zu solcher Auffassung bestimmt und an derselben so entschieden festhalten lässt. Man denke an die eigentümlich gurgelnden Laute einer solchen Wasserbewegung, so dass sich hier also schon Licht- und Schallwelt in dem blossen Naturvorgang sehr nahe mit

einander berühren. Ungemein frappant und geradezu täuschend ist es nun — für mich wenigstens — jedesmal, wenn diese Figur in der Clarinette auftritt (was zudem in unserem Tonstück das Häufige ist!), wo schon der gutturale Charakter im Klange dieses Instrumentes sehr verwandt jenen gurgelnden Lauten des Wassers berührt, so dass hier ausser der Zeichnung allerdings auch noch die Klangfarbe als wesentlicher Faktor mithinzukommt. Jedenfalls sind hier alle Elemente gegeben, um eine Annäherung des Eindrucks an den eines Plastischen, Sichtbaren der Aussenwelt ohne Weiteres anzubahnen.

Endlich vergleiche man folgende Hörnerstelle bei Wagner („Rheingold“, Vorspiel):

8 Hörner in Es.



Wie in solcher canonischen Bewegung die eine Welle ordentlich die andere jagt! Ein unaufhörliches Fluten entwickelt sich in unserem Ohre und — vor unseren Augen: wir sehen die Linienzüge dieser Bewegung, wir glauben die einzelnen Wellenzüge, wie sie dahin ziehen und die Oberfläche des Wassers zu Kämme gestalten, deutlich zu unterscheiden. Und wenn dann der Vorhang sich teilt und wir in das Innere dieser Wellenbewegung hinein-, und das eigenartige, in unaufhörlich flutender Bewegung auf und nieder wogende, in Streifen und Hügeln gekräuselte Wasser des Rheines erschauen, dann sehen wir einfach das als Erscheinung in der Bewegung, was wir vorhin als treibende Kraft dieser Bewegung gehört haben. Eine Analogie der Linien liegt vor, nur steht jene zu dieser etwa in dem Verhältnis von Wirkung zur Ursache, wie *natura naturata* zu *natura naturans*.

Es bedarf nun wohl keines eingehenden Beweises mehr, dass das von uns so bezeichnete und in früheren Kapiteln ausführlich besprochene „Erhabene des Intellectes“ allerdings zu einem grossen Teil in diesem dem Plastisch-Anschaulichen sich zuneigenden Element der Zeichnung in der Musik wird auftreten müssen und ganz gewiss tragen auch gar manche der vielen Imitationen und Sequenzen etc. im Palestrina-Style und noch mehr in der Schreibart Seb. Bach's etwas von dieser der räumlich-sichtbaren Aussenwelt entlehnten Erhabenheit (der Linie und Zeichnung) an sich, wie ja schon die auffallend starke Betonung des „Architektonischen“ von Seiten der Aesthetiker gerade bei dieser Musik zur Genüge lehren kann. Wie wir schon einmal erwähnten, breiten sich diese Formen eben in unendliche Weite aus und werden zu einer übermässigen Grösse für die Anschauung, den anschauenden Verstand; sie regen die Phantasie an, noch darüber hinauszuschreiten, dieses Linien-Spiel weiter über die Grenze hinaus fortzusetzen und statuieren damit ein Erhabenes der Vorstellung. Suchen wir nun aber den Unterschied zwischen dem auf jenem Wege des Plastischen und Anschaulichen erreichten, durch einen bestimmten Linienzug auf graphischem Wege assoziativ angeregten Erhabenen in der Musik und dem von uns bereits oben aufgestellten, von diesem gänzlich unabhängigen, Erhabenen der Musik genauer zu fixieren, so wird

es uns alsbald offenkundig werden, wie jenes, ein Erhabenes der mittelbaren Wirkung — wie wir es nannten — im Grunde genommen ein ursprünglich ausserhalb der Musik selbst Gelegenes, entweder rein assoziativ Entstandenes oder von der Musik als stofflicher Vorwurf der äusseren Naturerscheinung zur Nachahmung Aufgenommenes, hingegen dieses, ein Erhabenes des Ausdruckes und des Eindrucks, ein in dieser Kunst prinzipiell und ursprünglich schon Gelegenes, der Musik Immanentes genannt werden muss. In diesem Sinne hätte Zeising vielleicht eine tiefe Wahrheit ausgesprochen, wenn er gelegentlich seiner Reflexionen über die Erhabenheit der Architektur und der Musik (vgl. S. 59 dieser Schrift) die Äusserung gethan hat: die von den Werken der Baukunst ausgehende Wirkung sei dem Eindrücke, welchen erhabene musikalische Kunstwerke auf uns machen, durchaus verwandt und analog, nur dass wir dort (bei der Musik) die Unendlichkeit und Göttlichkeit des Daseins unmittelbar in uns, hier (bei den Bauwerken) vor und um uns empfinden, dort uns gewaltiger bewegt und aufgelöst, hier mehr gefesselt und gesammelt fühlten. Natürlich wäre dies nicht etwa in jenem rohen Sinne zu verstehen, als ob dort bei dem Erhabenen der Musik die Erhabenheit etwas rein Subjektives sei, hier beim Erhabenen in der Musik, (welches uns mitunter an erhabene Bauwerke erinnert) dagegen nur etwas Objektives bliebe; beide Male bleibt es ein Objektiv-Subjektives, nur das eine Mal ist es direktes Vorbild der Kunst, unmittelbarer Inhalt, das andere Mal lediglich indirektes Vorbild, mittelbarer Inhalt. Zögern wir nicht länger, diesen Gedanken sorgfältiger auszuführen. Wir meinen dies nemlich so.

Der Ton hat nicht nur — wie K. Köstlin sagt (vgl. Aesthetik S. 526) — „etwas Befreiendes und nach oben Erhebendes“, er beginnt nicht nur — wie R. Wagner bereits im I. Bande seiner Schriften S. 174 und später noch öfter behauptet — „da, wo die menschliche Sprache aufhört“: seine eigentlichste Wirkung, z. B. im Concertsaal, beruht sogar auf einer „Depotenzierung“ (so lautet der Wagner'sche Ausdruck)¹⁾

¹⁾ Vgl. hierzu Ges. Schr. I, 223; IX. S. 93, 95, 122, 144. Es besteht kein Zweifel, dass bei einer im Raum fixierten (nicht werdenden und entstehenden: Handlung!) Erscheinung genau dieselbe »Depotenzierung« des Ge-

des Gesichtes, „so dass wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen.“ Konnte daher Schopenhauer (s. „Welt a. W. u. V.“ II, 514) bei der Musik überhaupt von einem Erhoben sein über die raumzeitlichen Schranken u. Erscheinungen, Kämpfe und Lächerlichkeiten des Lebens sprechen, so hat auf der anderen Seite Wagner gewiss nur das Richtige getroffen, wenn er schreibt (IX, S. 144): „Dies (Aufhebung und Verschwinden der sichtbaren Umgebung, Depotenzierung des Gesichtes) ist, im ernstesten Sinne aufgefasst, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Civilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein.“ Woher dies wohl kommen mag? Gewiss nur aus der eigensten Natur des Tones selbst. Denn indem die Musik in ihm gänzlich nur mehr die eindimensionale Anschauungsform der Zeit zu ihrem Organ hat¹⁾, vom Räumlich-Körperlich-Individuellen dagegen zunächst ihrem innersten Kern nach vollkommen abstrahiert (vgl. auch Schopenhauer: „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ 3. Auflage S. 54), berührt sie auch das Wesen, das Ansich der Welt, den Kern der Dinge (Schopenhauer nennt es bekanntlich den „Willen“) weit unmittelbarer, als jede andere Kunst, welche ihn erst auf grossen Umwegen durch den Raum, durch die Erschein-

höres vorliegt. (Vgl. Lazarus: »Leben der Seele« II, 301 ff.) Nur bei einer werdenden Erscheinung, bei einem erscheinenden, Werden, im Musikdrama, ist eine organische Vereinigung beider Künste auch psychologisch möglich; oder aber: im romanischen, bezw. gothischen Dom nähert sich die Musik dem Architektonischen, erklingt dann die Kunst eines Palestrina, eines S. Bach!

¹⁾ Ich begreife Wallascheck's hartnäckige Betonung des Räumlichen in der Musik (A. a. O. S. 17, 52, 66 und 86) nicht — welche sich übrigens ganz ähnlich schon bei Schilling (a. a. O. S. 145) findet! Nach dieser einseitigen Voraussetzung müssten die bildenden Künste ganz eben so zeitlich sein; ich meine aber doch, es kommt bei der Bestimmung des Wesens einer Kunst vor allem darauf an, dass gerade das sie von andern Künsten spezifisch Unterscheidende, d. h. die ihr besonders eigentümlichen Merkmale, zum Ausgangspunkt genommen werden, und dieses unterscheidende Moment ist eben bei der Musik ihre Wirkung auf die Anschauungsform der Zeit im hörenden Subjekt, mag das Objekt sich meiner wegen auch in räumlichen Schwingungen ergehen. (Es braucht wohl nicht mehr besonders hinzugefügt zu werden, dass das Räumlich-Plastische musikalischer Wirkungen, wie wir es oben besprochen haben, zunächst nicht die geringsten Beziehungspunkte zu dem aufweist, was Wallaschek mit seinem Räumlichen in der Musik gemeint hat.)

ung hindurch zu fassen sucht;¹⁾ sie depoziert also nicht nur das Gesicht, sie erlöst auch von der Schuld individueller Erscheinung.“ Erklären uns diese Daten vollkommen ihre Herkunft als spezifisch christliche Kunst²⁾, wie ihren von Forschern oft beobachteten und betonten innigen Zusammenhang mit der Entwicklung des Christentums überhaupt, so wird uns aus ihnen zugleich ihre wahrhaft religiöse, gleichsam übersinnlich-transscendente Wirkung — von der so viele Aesthetiker und Laien freilich fast mehr phantasieren als klar und deutlich reden — verständlich.³⁾ Nach ihrem eigensten Charakter hebt sie den Menschen aus der individuellen Erscheinungswelt empor, sofort über die Grenzen beschränkt irdischen, rein natürlichen Daseins hinaus.⁴⁾ Aber auch noch ein anderes lehrt sie uns. Indem nemlich der Ton für unsere Auffassung gänzlich nur in der eindimensionalen⁵⁾ Anschauungsform der Zeit sich bewegt, zeigt er sich (ähnlich wie unser die individuelle Sphäre auch nur mehr in der eindimensionalen Anschauungsform der Zeit streifende und

¹⁾ Ähnlich auch R. Wagner: Ges. Schr. IX. S. 97. Ich darf hier vielleicht auch auf meinen Aufsatz: »Schopenhauer-Studien« verweisen (cf. »Allgem. Musik-Zeitung« 1886, Nr. 30—33), wo ich dieses Problem eingehender behandelt habe. — Der Naturwissenschaft bleibt es überlassen, diesen einschneidenden Unterschied zwischen Ton und Farbe entweder aus dem objektiv gegebenen Unterschied der Schwingungsverhältnisse, oder — wie ich eher annehmen möchte — aus einer Verschiedenheit der subjektiven physiologischen Vorgänge nachzuweisen und zu begründen.

²⁾ Ich spreche hier nur von der harmonischen Musik. Die alte griechische Musik, welche — so weit man bis jetzt sehen kann — ohne Zweifel im Rhythmischen, Metrischen und Melodischen ungemein fein und reich ausgebildet war, bestätigt mir eben dadurch nur wieder eine bei dem Geist der Antike sehr begreifliche, dem klassischen Altertum der Griechen durchaus conforme, stärkere Berührung mit dem Plastischen.

³⁾ Man vergleiche und suche aus diesen Prämissen zu verstehen den Wagner'schen Ausspruch (Bd. IX, S. 92): »Die Musik verhält sich zum Complex aller anderen Künste, wie die Religion zur Kirche« (zum Dogma!), ebenso Bd. IV, S. 186; auch Nohl's Wort (a. a. O. S. 71): »Es waltet hier in letzter Instanz der Bestand des Religiösen.« Desgleichen Ferd. Schultz: »Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung« (Berlin 1883) S. 36 f.

⁴⁾ L. Nohl (a. a. O. S. 71): »Indem uns die Musik das Wesen der Dinge wiederhallen lässt, uns aus unserem kleinen Ich heraussetzt, muss sie uns ein stets Dauerndes erscheinen (?) lassen, das uns durchaus in die Stimmung des Erhabenen versetzt.«

⁵⁾ Es ist klar, dass die eindimensionale Zeit weniger Beschränkendes und Begrenzendes an sich hat, als der dreidimensionale Raum!

dadurch das „Ding an sich“ am unmittelbarsten berührende „Wille“) dem Innern aller Erscheinung so nahe verwandt und des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig, dass er uns befähigt, dasselbe durch ihn in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen. Erst in dem äusserlich Symmetrischen des Rhythmus (also des Zeitlichen) nähert sich — und zwar ganz in analoger Weise, wie die Anschauungsform der Zeit den ursprünglich und wesentlich raum- und zeitlosen Ur- und Allwillen wieder an die Gesetze des Intellectes, d. h. an die Vorstellungswelt knüpft — nähert sich also dieses All dem Plastischen, begibt sich dieses „Ansich“ wenigstens teilweise auf das Gebiet der äussern Erscheinung. Erinnern wir uns nun neuerdings, dass Schopenhauer dieses Wesen der Dinge auf allen Objektivationsstufen und in allen Einzel-Erscheinungen als identisch erkannte, so begreifen wir, dass uns die Tonkunst eine Allheit des Wesens, der Gemütswelt und des inneren Weltlebens eröffnet, die der gemeine menschliche Verstand mit seinen beschränkt sinnlichen Fähigkeiten nie ganz zu fassen vermag,¹⁾ ja vor der selbst das im individuellen, rein sinnlichen Dasein wurzelnde, lebende und webende Gefühl im ersten Augenblick erschrickt und sich bedroht zeigt; eine Unermesslichkeit, Schrankenlosigkeit und Unbegrenztheit sonder Gleichen und doch wieder nicht eine Unendlichkeit schlechtweg, sondern vielmehr eine in sinnlicher Gestalt auftretende, reale, hier eben am unmittelbarsten „angeregte Unendlichkeit“, ²⁾ eine in dem sinnlichen Material des Tones, indes einzig nur mehr durch die Form der Zeit, als begrenzt empfundene Unermesslichkeit thut sich uns auf — zugleich überwältigende Grösse und Kraft, ein über menschliches, individuelles Maass weit Hinausreichendes: ein Erhabenes, beides, der Vorstellung und des Willens! „Jeder Trotz der erkenntnisstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Überwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntnis flieht mit dem Be-

¹⁾ Und darum ist dieses Erhabene auch dem (Kuno Fischer'schen — vgl. »Diotima« Pforzheim 1849 S. 188 ff.) »Schritt zum Lächerlichen« nicht unterworfen! (Ebendaher, weil der Intellect das nie zu fassen vermag, schreiben sich auch die vielfachen, unsinnigen Deutungen des Inhaltes eines Symphoniesatzes u. dgl. nach individueller Seite hin, weil diese eben stets subjektiv ausfallen müssen.)

²⁾ Cf. Wagner's »Ges. Schr.« Bd. IV. S. 218.

kenntnis ihres Irrtums und die ungeheuere Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unseres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigsten Welt uns verrät“ — wie Wagner, die tiefe Wirkung des „Musikalisch-Erhabenen“ einer Beethoven'schen Symphonie beschreibend, des Näheren treffend ausgeführt hat (vgl. IX, S. 114). — Wir gehen um einen weiteren Schritt vorwärts und lenken unsere Aufmerksamkeit noch einmal auf den von R. Wagner wiederholt betonten „Schrei, mit welchem wir aus den beängstigendsten Träumen erwachen und in welchem sich ganz unmittelbar der geängstete Wille ausdrückt.“ Etwas später in genannter Abhandlung identifiziert Wagner den bekannten dissonierenden Aufschrei sämtlicher Instrumente im 4. Satze der IX. Symphonie von Beethoven mit diesem „Angstrufe des aus furchtbarem Traum Erwachenden“ (vgl. S. 122) und schreibt S. 134 über diese Stelle wörtlich Folgendes: „Dieses Erwachen aus tiefster Not erleben wir bei jenem merkwürdigen, der gemeinen aesthetischen Kritik so anstössig gebliebenen Übersprunge der Instrumentalmusik in die Vokalmusik (der ja doch unmittelbar daraufhin erfolgt! Der Verf.) Was wir hierbei empfinden ist ein gewisses Übermaass, eine gewaltsame Nötigung zur Entladung nach aussen, durchaus vergleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tiefbeängstigenden Traume; (und das Bedeutsame für den Kunstgenius der Menschheit ist, dass dieser Drang hier eine künstlerische That hervorrief, durch welche diesem Genius ein neues Vermögen, die Befähigung zur Erzeugung des höchsten Kunstwerkes zugeführt ist).“ An diesem „Schrei“ ist als einem Wesentlichen festzuhalten: die Musik ist hier nicht mehr Tonspiel (plastischer Natur),¹⁾ sondern unmittelbarer Ausdruck eines Unermesslichen; die Idee in ihrer Unendlichkeit ringt mit dem Stoff, d. h. nicht etwa sie muss erst in den Stoff hineingearbeitet werden, nein, sie entringt sich dem Stoffe, (denn schon sind drei grosse Sätze, diesem vierten und letzten der Symphonie vorausgegangen). Erinnern wir uns hierzu noch der Wagner'schen (bezw. Schopen-

¹⁾ »Tonspielerei« nennt jene Art von Musik der Meister einmal gar nicht übel, vgl. den Aufsatz über »Zukunftsmusik« Bd. VII.

hauer'schen) Deduktion von dem „Willen“ und dem „An-sich“ der Welt als dem Inhalt der Musik, und der Annäherung desselben an das Plastische, an die Erscheinungswelt im Rhythmus, so werden wir es doppelt erklärlich finden, warum gerade diese Stelle (ich meine jenen berühmten Aufschrei der IX. Symphonie) einen nur um so erhabeneren „Eindruck“ machen muss, je mehr der „Ausdruck“ desselben sich vom streng und gemessen Rhythmischen entfernt, sich dessen entäussert und ein A-Taktisches verkörpert (vgl. dazu Wagner: „Ges. Schr.“ Bd. IX, S. 288 f. u. Porges: „Die Aufführung der IX. Symphonie zu Bayreuth“ S. 26). Dies aber führt uns vollends zu dem Schlussresultat unserer Untersuchungen. Kurz und bündig dürfen wir dasselbe im Allgemeinen wohl dahin zusammenfassen:

Eine Musik wird dem spezifischen Charakter ihres Wesens um so mehr entsprechen, wird ihren in diesem Sinne erhabenen Beruf um so eher erfüllen, je mehr in ihr — das Wesen und die eigentliche Bedeutung des Tones als des Ausdrucksmittels eines Unermesslichen einmal festgehalten — das Absolut-Rhythmische hinter dem lebendigen Ausdruck zurücktritt¹⁾ und je weniger jenes im Tone verkörperte (unbegrenzte) Reich des Willens, jenes dunkle Gebiet des „Dinges an sich“ durch das Medium des Rhythmus in die „Schuld der äusseren Erscheinung“ mit verstrickt wieder der Vorstellungswelt als solcher anheimfällt. Sie wird ferner um so erhabener sein können, je mehr sie in dem vorhandenen Rhythmus auf das Gleichartige, Symmetrisch-Übersichtliche verzichtet, so dass also hier das Unregelmässige eines $\frac{5}{4}$ oder eines $\frac{7}{4}$ Taktes seine durchaus exakte Bedeutung und Begründung erhalten kann. Was die Melodie betrifft, so wird uns aus eben diesen Gründen ein „bel canto“ stets mehr an die Linie und deren „Zeichnung“ erinnern (vgl. auch Nohl a. a. O. S. 86), die „unendliche Melodie“, richtiger gesagt: das auf und ab flutende freie Melos eines R. Wagner dagegen durchaus mit dem Charakter jener echt musikalischen „Erhabenheit“ berühren. — Der Rhythmus im weiteren Sinne gefasst wird aber zum Metrum, zum Perioden- und Satzbau

¹⁾ Um so bedenklicher muss uns die Theorie einer neuesten Musikaesthetik (vgl. G. Engel: »Aesth. d. Tonkunst«) erscheinen, welche den Rhythmus das Alpha und Omega der Musik sein lässt.

(schon Schopenhauer „W. a. W. u. V.“ II, S. 518 sagt vom Rhythmus: er sei dasselbe in der Zeit, was die Symmetrie im Raum), und so wird sich endlich jenes spezifisch „Musikalisch-Erhabene“ von selbst einstellen, wo im Periodenbau das Architektonisch-Symmetrische als Prinzip, als Haupt- und Selbstzweck zurückgedrängt erscheint und die Musik sich von diesem räumlich-plastischen Element mehr und mehr emanzipiert hat.¹⁾ Hierin aber zeigte sich eben Beethoven vor allem

¹⁾ Zwar meint Moritz Hauptmann (a. a. O. S. 200) ausdrücklich: »Es ist in der Musik eine solche Architektonik, die hauptsächlich in der regelmässigen metrischen und modulatorischen Beschaffenheit des Tonstücks besteht, ein so wesentliches Erfordernis, dass eine musikalische Composition uns als Kunst überhaupt ohne sie gar nicht ansprechen kann . . .«; indes wissen wir nach allem Obigen, dass dieser Auffassung nur bedingt zuzustimmen ist. Und dann stellt er ja selbst wiederum an anderer Stelle (S. 310 f.) nachstehenden Grundsatz auf: »Wohl würden zwei-, drei- und vierfache Combinationen, durch den Inhalt erklärt und bedingt, zu aesthetisch ganz befriedigender Bildung zusammentreten können, und es darf nicht als ein Mangel des Sinnes für reguläre Bildung, als Unfähigkeit, ein grösseres Ganze zu übersehen und zusammenfassen zu können, betrachtet werden, wenn wir eine direkt nicht regulär zu nennende metrische Formation aesthetischer Forderung doch entsprechend finden. Die Form ist in der Wirklichkeit überall nur die Form des Inhaltes. Es kann gerade das inhaltreichere, höher intentionierte Kunstwerk solche Abweichungen von der schlechthin an sich klaren Regularität metrischer Beschaffenheit in sich enthalten und zulässiger finden lassen, als wir sie in Produkten geringerer Ordnung gern ertragen würden.« Auch S. 312 findet sich noch eine interessante Stelle: »Es würde sich auch bei den regulärsten der classischen Meister immer vieles ergeben, was aus sich selbst metrisch nicht klar hervorgeht, was aber in seinem konkreten Dasein mit dem Inhalte leicht fasslich, unzweideutig, überhaupt so erscheint, dass ein rhythmisch gebildeter Sinn etwas Ordnungswidriges nicht dabei empfinden kann, dass man überhaupt wie bei allem Gesunden, Natürlichen an theoretische Bedingungen dabei nicht erinnert wird.« Was er dann noch hinzufügt: »In manchen Produktionen, neuerer und neuester Musik ist aber bei den Abweichungen von der direkt verständlichen, metrischen Regularität nicht immer ein kunstreich verschlungenes Gewebe zu suchen; öfters ist es auch nur ein Gewirr, in welchem der Componist selbst nicht zu metrisch klarer Empfindung gekommen ist und diese Unklarheit auch uns empfinden lassen muss« — das ist jedenfalls mit Vorsicht anzunehmen. — Dass die regelmässig-symmetrische Periode nicht das »Musikalisch-Erhabene« sein kann, das zeigt uns schon Steinitzer's Darlegung des Wesens und der psychologischen Wirkung derselben (vgl. a. a. O. S. 78 ff.) Der Verfasser hat auch für das an das Plastische, das Sichtbare der Gebärde sich Anlehrende des Rhythmischen ein Wort der Bestätigung (s. S. 64 daselbst); ebenso legt er einigen Nachdruck darauf (S. 75), dass in jener sogenannten »monophonen« Musik der Griechen, mit welcher er selbst immerhin beachtenswerthe, praktische Versuche angestellt zu haben behauptet,

gross und wahrhaft schöpferisch, so dass u. a. auch Steinitzer nicht umhin konnte, vor der genialen Freiheit und Kühnheit des Periodenbaues bei diesem Meister im Vorbeigehen eine staunende Verbeugung zu machen (cf. a. a. O. S. 64; auch S. 99 und 114 sind bemerkenswerth, wo es u. A. heisst: Das Allegro der Eroica und der IX. Symphonie habe „die Satzformen überschritten“!);¹⁾ und in diesen Gedankengang wären von den Neueren allenfalls auch Schumann und Liszt einzureihen. — So schreibt auch R. Wagner (den wir als den eigentlichen Begründer dieser Lehre hier ungewöhnlich oft citieren müssen) in der bewussten Abhandlung über „Beethoven“ Bd. IX, S. 99 f.: „Vergegenwärtigen wir uns jetzt ein Tanzmusikstück, oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchester-Symphoniesatz, oder endlich eine eigentliche Opern-Pièce, so finden wir unsere Phantasie sogleich durch regelmässige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt, durch welche sich zunächst die Eindringlichkeit der Melodie, vermöge der ihr gegebenen Plastizität bestimmt. Sehr richtig hat man die auf diesem Wege ausgebildete Musik

das Gefühl des »Flusses«, des »Gefälles«, d. h. der symmetrischen Periode überhaupt, nicht existiert habe und nicht herzustellen sei — was mir indes doch noch immer nicht genugsam erwiesen scheint. Möglich, dass sich dies vielleicht bei der aus dem Dionysischen unmittelbar entkeimenden und mit diesem im engsten Zusammenhang gebliebenen Musik der Griechen nachweisen liesse, wenn wir nur erst diese Musik nach allen ihren Einzelheiten genau kennen würden. — Nicht ganz einverstanden bin ich sodann mit ihm, wenn er (S. 75 ff) die Ansicht vertritt, dass das Wesen der Periode die Harmonie (Cadenz), nicht aber der Rhythmus begründen solle. Ich glaube, wenn irgendwo, so dürfte hier die Wahrheit in der Mitte liegen und ein Anteil dieser beiden Elemente am Periodenbau anzunehmen sein. — Dass endlich die Schönheit des Plastisch-Architektonischen in der Musik, des symmetrischen Periodenbaues etc. in der That eine aesthetische Forderung, geschöpft lediglich aus dem Schönen der sichtbaren Aussenwelt, aus dem Prinzip der »Übersichtlichkeit« ist, das zeigen mir auch W. Wundts Erörterungen in dessen Physiolog. Psychologie II, S. 186 f.

¹⁾ Ungemein instruktiv sind hier auch die rhythmischen Analysen über die Phrasierung von Orchesterwerken, wie sie Dr. H. Riemann nach seinem origenellen Prinzip in jüngster Zeit veröffentlicht hat (vgl. Neue Zeitschrift f. Musik 1887 Nr. 10 ff.), insoferne sie die Unregelmässigkeiten und Freiheiten, welcher sich Beethoven im Satz- und Periodenbau bediente und welche die rein architektonische, blos symmetrische Übersichtlichkeit der Tongebilde im Wesentlichen negieren, exakt genug und auf's Überzeugendste darthun.

mit „weltlich“ bezeichnet, im Gegensatze zu jener „geistlichen.“¹⁾ Über das Princip dieser Ausbildung habe ich mich anderwärts deutlich genug ausgesprochen, und fasse dagegen hier die Tendenz derselben nur in dem bereits oben berührten Sinne der Analogie mit dem allegorischen Traume auf, demnach es scheint, als ob jetzt das wachgewordene Auge des Musikers an den Erscheinungen der Aussenwelt so weit haftet, als diese ihm ihrem inneren Wesen nach sofort verständlich werden. Die äusseren Gesetze, nach welchen dieses Haften an der Gebärde, endlich an jedem bewegungsvollen Vorgang des Lebens sich vollzieht, werden ihm zu denen der Rhythmik, vermöge welcher er Perioden der Entgegenstellung und der Wiederkehr konstruirt. Je mehr diese Perioden nun von dem eigentlichen Geiste der Musik erfüllt sind, desto weniger werden sie als architektonische Merkzeichen unsere Aufmerksamkeit von der reinen Wirkung der Musik ableiten. Hingegen wird da, wo jener zur Genüge bezeichnete innere Geist der Musik zu Gunsten dieser regelmässigen Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte in seiner eigensten Kundgebung sich abschwächt, nur jene äusserliche Regelmässigkeit uns noch fesseln, und wir werden notwendig unsere Forderungen an die Musik selbst herabstimmen, indem wir sie jetzt hauptsächlich nur auf jene Regelmässigkeit beziehen Die Musik ist da nicht mehr die Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge ausser uns verwebt.“ Und vorher (S. 97 ebenda): „Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwicklung einzig nach dieser Seite (des Prismatischen und Architektonischen) hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit (also ein Moment gegen das Erhabene! der Verf.) gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen musste.“ — Dieser Wahrheit sehr nahe gekommen ist auch Ferd. Schultz in dem schon einmal von mir citierten,

¹⁾ Wagner meint damit diejenige Palestrina's u. dgl., welche vom streng Rhythmischen fast gänzlich absieht.

leider viel zu wenig beachteten, Vortrage über „Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung“ ¹⁾ (Berlin 1883), wenn er sagt (s. S. 37): „Je weiter in der Musik das Objekt als Gegenstand der Darstellung zurücktritt und an seiner Stelle das innere Leben ein Abbild findet, desto mehr wird ihre Sphäre alles Unsichtbare, Übersinnliche, Unendliche umfassen“. — Alles in Allem genommen: je mehr der Rhythmus (im engeren wie weiteren Sinne) als solcher zurücktritt, ja schwindet, desto eher wird jenes „Musikalisch-Erhabene“ als letzter, innerster Kern der Tonkunst zum Durchbruch gelangen; je mehr dagegen der Rhythmus als Prinzip das Ganze beherrscht und „den Ton angibt“, desto mehr werden wir uns zeitweilig auf das Gebiet des „Erhabenen der Musik“ (gen. obj.) verwiesen sehen.

Auf Grund solcher Daten verstehen wir nun aber auch vollkommen, wie Wagner (Bd. VIII, S. 317) Hanslick gegenüber einfach die Forderung aufstellen konnte: „Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden; die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niedrigeren Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem grossen Beethoven eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen und somit ein ganz anderes System für ihre aesthetische Beurteilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnissnahme einer von diesen Meistern weitabliegenden Entwicklung stützte.“

In der That muss es von Interesse sein, dass gerade diese letzteren beiden Meister von Musikern wie Laien nächst Beethoven am meisten und entschiedensten als „erhabene“ gepriesen werden. Um in aller Kürze nur die wesentlichsten Punkte dessen, was R. Wagner mit obigem Satze wohl gemeint haben mochte, zu berühren und zunächst gleich an den ersten Namen, an Seb. Bach, anzuknüpfen, sei hinsichtlich der

¹⁾ Der Verfasser unterscheidet sehr interessant: »schöne (architektonische)«, »rührende (harmonische)« und »erhabene (dramatische)« Musik, vgl. S. 35 f.

Eigenart seines Styles einer subjektiv-persönlichen Erfahrung Erwähnung gethan, die sich gewiss, einmal ausgesprochen, alsbald auch zu einem von vielen Fachmusikern constatierten, allgemein gültigen und objektiven Phänomen erweitern lassen wird. Ich habe nemlich an mir selbst nur zu oft die Beobachtung gemacht, und zahlreiche Äusserungen befreundeter Kollegen haben es mir bestätigt: dass wir am Schlusse eines hauptsächlich in Imitationen und Sequenzen sich ergehenden, durchaus nur im polyphonen Styl gehaltenen vokalen oder instrumentalen Werkes von S. Bach selbst nach dem Verklingen des letzten Schluss-Akkordes zu allermeist dieses eigenartige Tonspiel, diese reichen Tonverzweigungen und unendlichen Harmonie-Verschlingungen noch weiter fortführen, dass unsere Phantasie das einmal angeregte Spiel ad libitum und in infinitum noch weiterspinnet: der bei Bach vorgeschriebene Schluss dünkt uns dann ein rein conventioneller (da man in dieser Welt und mit diesem realen Stück eben doch einmal ein Ende machen muss!) ¹⁾, hingegen scheinen uns die Bewegung der Harmonien und der lebendige Fluss der Melodien ein weder Begonnenes, noch Beendetes, ich möchte fast sagen — schlechthin Unendliches, wir fühlen etwas wie ein Gefühl der Ewigkeit in uns wachgerufen. Ich gebe nun freilich zu, dass dies noch nicht immer hinreichen wird, um auch schon von Erhabenheit als solcher sprechen zu können. Ganz gewiss aber wird sich dieselbe bestätigen, wo noch obendrein grosser Reichtum und imposante Wucht der instrumentalen Mittel, sowie eine bedeutende Fülle und Manigfaltigkeit der Harmonie hinzutritt, — Elemente des musikalischen Styles, wie sie ja der S. Bach'schen Schreibweise ganz spezifisch eignen. Da mag es dann wohl vorkommen, dass wir von der „ungeheuren

¹⁾ Dass etwas Derartiges, ein »Unendliches« in Seb. Bach's Styl wirklich vorliegt, welches an sich keinen formellen Abschluss zu brauchen, ja kaum zu dulden scheint, das zeigt mir auch der Satz M. Hauptmann's (a. a. O. S. 214): »Bei dem älteren Schlusse, ist es fast immer Bedürfnis, ein Ritardieren vor dem Ende eintreten zu lassen, das Aufhören vorzubereiten, da es sonst das Tonstück abgebrochen und unbefriedigend erscheinen lässt.« Nicht minder war mir von Interesse, in dem anspruchslosen, aber doch sehr geistvollen Büchlein »Musikstudien in Deutschland« von Amy Fay (Berlin 1882 S. 39) die Bemerkung zu finden: »Mir war (bei der Aufführung der »Matthäus-Passion« von S. Bach), als müsste es nur immer so fort gehen, und ich konnte es kaum ertragen, dass es dennoch endete.«

Grösse“ dieses „Cantors der Cantoren“, dieses „Urvaters der Harmonie“ reden hören, bei der wir vergeblich nach einem begrifflich klaren Ausdruck für dieselbe ringen; jener Grösse, die ein Beethoven auf seine Art zu fassen suchte, indem er ausrief: „Bach? — Meer sollte er heissen!“ und von der ein R. Wagner schlicht und wahr spricht, wenn er diesen Meister den „unbegreiflich hohen Sebastian“ nennt — lauter Bestimmungen, welche hier eben nur die Erhabenheit des Bach'schen Styles umschreiben. Und bedenken wir nun erst, wie enge das Rhythmisch-Periodische der Musik mit dem Harmonisch-Modulatorischen zusammenhängt und wie sehr bei grösserer Freiheit und Manigfaltigkeit des letzteren notwendigerweise auch der Periodenbau freier, reicher und kühner werden wird, so werden wir auch alsbald einsehen lernen, warum bei einem in Harmonie und Modulation so unerschöpflichen Meister, wie unserem Thomascantor, das Symmetrisch-Übersichtliche des Periodenbaues zurücktreten muss hinter der Fülle und Unendlichkeit des harmonischen Reichthums und der modulatorischen Freiheit. Fassen wir dann vollends noch das polyphone Übereinandertürmen von ganzen Tonsystemen,¹⁾ den contrapunktisch kühnen Aufbau und die gewaltigen Verkettungen von Stimmen und Motiven bei ihm näher ins Auge, wie sie als Prototyp für die Bach'sche Schreibart überhaupt vor allem in der classischen Form der Fuge zur Anwendung gelangen, so wird sich diese unsere Beobachtung nur mehr und mehr bestätigen und vertiefen. Dieses Erhabene der polyphonen Tonkunst mochte Vischer wohl gemeint haben, wenn er (III, 2 S. 966 seiner „Aesthetik“) von dem architektonisch-quantitativen „Massenauftürmen“ der Musik sprach (vgl. S. 62 dieser Schrift); auch scheint Zeising einen ganz ähnlichen Gedankengang verfolgt zu haben, wenn er hierauf anspielend (a. a. O. §. 413) sich dahin äussert: Simultane Wirkung und Continuität, welche wesentlich mit zur Darstellung des Erhabenen beitragen können, „werden besonders vollkommen durch Ineinanderschiebung der einzelnen Grössen erreicht: denn hierdurch wird der wahrnehmende Sinn verhindert, die einzelne Grösse von Anfang bis zu Ende zu verfolgen und sich ihrer Endlichkeit bewusst

¹⁾ Anhäufung von Tönen, die man unmöglich noch mit dem Namen von Akkorden bezeichnen kann, nennt es H. Berlioz (Ges. Schr. I, S. 62) bei Beethoven.

zu werden. Das Ganze erhält den Charakter einer in- und übereinandergreifenden Verkettung Hierauf beruht die erhabene Wirkung der gothischen Baukunst und der Fuge in der Musik“; und selbst eine Autorität wie Moritz Hauptmann, der doch vor allem in der strengen Architektonik und Symmetrie das Wesen und den Beruf der Tonkunst erkannt wissen wollte, liess sich gelegentlich (a. a. O. S. 206) das bemerkenswerte Wort entschlüpfen: dass die Fugenform und die polyphone Musik überhaupt „eine Scheidung der Perioden und ebenso auch eine abstrakte Bestimmung der modulatorischen Folge weit weniger zulasse.“

Wir gehen mit Wagner sodann noch weiter zurück zu Palestrina und finden hier neben einer Fülle polyphonischer Verwebung und einem wahren Reichtum imitatorisch-sequenzartiger, frei combinierender Contrapunktik, ähnlich wie uns dies bei Seb. Bach schon entgegen getreten war, noch ein anderes, neues Element, welches für uns einen guten Schritt weiter nach der Seite des Erhabenen hin bedeutet, — ich meine jenes Lebenselement der Palestrina'schen Musik, welches Ambros (Musikgesch. IV, 57 und ganz ähnlich R. Wagner, cf. S. W. IX, S. 98 f.) ebenso prägnant wie treffend als „Latenz des Rhythmus“ bezeichnet hat. In der That braucht man nur würdigen, wirklich stylvollen Aufführungen Palestrina'scher Werke, wie z. B. denjenigen im Dome zu Regensburg, einmal angewohnt zu haben, um zu begreifen, wie hier durch wohlberechnete und wohlberechtigte Anbringung von leichteren und schwereren, in der Composition selbst gelegenen und aus ihr selbst gerechtfertigten Fermaten, durch correkte Einfügung geeigneter Ritardando's u. dgl., der strenge, um nicht zu sagen starre, Rhythmus zurück- und ein A-Taktisches in den Vordergrund tritt, welches noch einen Schritt weiter von der symmetrischen Übersichtlichkeit und plastischen Anschaulichkeit entfernt und den erhabenen Charakter dieser Musik im Wesentlichen begründet. (Vgl. S. 119 dieser Schrift.) Dass die alten, unserm temperierten Tonsystem fremden, sogenannten „Kirchentonarten“, sowie die ganz eigenartigen, ungewohnten niederländischen Schlüsse, welche dem modernen Ohr als Halbschlüsse erscheinen müssen (cf. Ambros a. a. O.), das Primäre dieses erhabenen Eindrucks ausmachten, möchte ich nicht glauben; wohl aber will ich zugeben, dass sie die

Erhabenheit an den betreffenden Werken und überhaupt an dem ganzen Styl dieses Meisters stark befördern und erhöhen.

Fassen wir nun aber das Resultat dieser, wenn auch nur sehr knappen, Andeutungen in Eins zusammen, so werden wir in dem, was wir früher die Erhabenheit gerade des Beethoven'schen Styles nannten, ganz in Übereinstimmung mit Wagner, jene beiden Elemente (die Freiheit im Periodenbau und die Kühnheit des Modulatorischen bei Seb. Bach, das Zurückdrängen des streng gemessen und spezifisch Rhythmischen bei Palestrina) vereinigt finden. Vielleicht hat es bei dem Leser Befremden erregt, uns in Früherem, wo wir doch die Erhabenheit der Beethoven'schen Musik und der Nach-Beethoven'schen Musikepoche entwickeln wollten, aus Beethoven's Werken selbst zwei Beispiele einer Linienempfindung und plastischen Vorstellung, d. h. eines Architektonisch- oder Plastisch-Schönen, hier anführen zu sehen. Wie sich der Leser erinnern wird, war es noch dazu ein Thema aus der IX. Symphonie — aus jenem Werke, welches gemeinhin für schlechtweg erhabengehalten zu werden pflegt — das wir unsern Untersuchungen zu Grunde legten. Um so befremdender also für unsere Auffassung. Nun besehe er sich aber einmal ein wenig genauer das Hauptthema eben jenes Adagio's der IX., wie überhaupt den ganzen ersten Teil dieses Satzes bis zu dem früher citierten Beispiele hin.¹⁾ Es ist eine höchst wertvolle, wie nicht minder auch charakteristische Äusserung Wagner's, von welcher uns H. Porges in seiner bereits erwähnten Brochüre über „Die Aufführung der IX. Symphonie in Bayreuth“ (S. 20) berichtet, wenn er uns erzählt, dass der Meister den später folgenden Teil dieses Satzes im $12/8$ Takt (man beachte: $12/8 =$ die Vereinigung der vorausgehenden beiden $4/4$ und $3/4$ -Takt!) gleichsam „das fixierte und begrenzte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagio's“ genannt habe. „In langgezogenen, wie nicht endenwollenden Tönen führten die Violinen den

¹⁾ Nach H. Berlioz' Analyse der IX. Symphonie (vgl. a. a. O. I, S. 64): stellt sich jenes erste »idealhimmliche« Thema beim dritten Male »entschieden fest und duldet nicht mehr, dass das rivalisierende Thema auch ferner noch die Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch nehme«. Gemäss solcher Darstellung könnte man in jenem von uns angeführten D-dur-Schaukeln $3/4$ Takt eine Art sinnlich-gemeines Gegenstück gegen dieses erblicken und dies würde zugleich die Herkunft des plastischen Elementes in ihm erklären.

Gesang“ — meldet Porges und berichtet weiterhin (ganz übereinstimmend mit einer Äusserung des Dichterkomponisten, vgl. dessen Schrift „Über das Dirigieren“ Bd. VIII S. 354 f.), dass Wagner dieses „sich ausschwelgende“ Adagio (der Ausdruck rührt gleichfalls von Wagner her!) nicht langsam genug habe nehmen können. Dies wäre das Eine. Man beachte aber auch noch die andere Seite, den eigenartigen Charakter dieses Beethoven'schen Melos, den rythmisch freien Bau dieser Perioden und die eigenartige Verkettung dieser melodischen Phrasen, so dass die andere beginnt, wo die eine aufhört und fast nirgends ein sinnlich reales, oder wenigstens befriedigendes Ende eintritt. Und gehen wir vollends noch um ein Stück weiter zur freien Metrik Beethoven's, so haben wir gleich in dem Scherzo derselben Symphonie (in dem „Ritmo di tre, di quattro batutte“) einen selten interessanten und wichtigen Beleg für unsere Auffassung. Ganz ähnlich verhält es sich dann aber auch mit der Freiheit des Periodenbaues und dem kühnen Schwung des Melos in den übrigen Sätzen der Symphonie, namentlich im I. Satze! Nur hin und wieder steigt eine mehr lineare, an das Plastische, Anschauliche erinnernde Figur aus dem Schoosse der Tiefe auf, um indes bald darnach wieder in dem erhabenen Dunkel der chaotischen Tonmasse untergetaucht zu verschwinden. Das, was bei Beethoven die Erhabenheit des Styles ausmacht, was uns diesen Meister und seine Kunst in erster Linie als erhaben par excellence gelten lässt, ist sein ganz eigentümliches, grossartig ausholendes, von Mozart'scher oder Haydn'scher Schreibweise grundverschiedenes Melos, die Langatmigkeit seiner melodischen Phrasen und die Irregularität und Erweiterung seiner Perioden, welche aus einem Zwang des Ausdruckes eines Unbegrenzten, freien Unermesslichen resultieren und die rein symmetrische, plastisch-schöne Übersichtlichkeit seiner Musik erheblich erschweren. Bei Mozart hingegen (bei dessen Styl uns doch Wunder nehmen muss, so wenig von „Erhabenheit“ reden zu hören!) erweist sich alles stets als fest in sich abgeschlossen und formell abgerundet; gerade bei ihm herrscht jenes Prinzip architektonischer Symmetrie und plastischer Übersichtlichkeit in stärkstem Maasse: seine „Tonarabesken“ (hier, bei dieser Musik ist der Hanslick'sche Ausdruck, mit Vorsicht gebraucht, durchaus am Platze!) correspondieren in ihren Windungen

immer wechselseitig mit einander, reihen sich in Gliedern und Gruppen aneinander und schliessen zu mehreren Gliedern immer die Gesamtheit einer bestimmten tonischen Zeichnung, eines abgerundet in sich geschlossenen, fertigen musikalischen Gebildes ab: Begrenzung! — alles ruht harmonisch, fest gegründet in und auf sich (wie dies ja auch Hanslick S. 66 seiner Schrift ganz ähnlich beschrieben hat). Hier schöpft der Geist keine Anregung, noch weiter über die Grenzen hinauszuschweifen, er folgt dem anmuthig-schönen, freien Tonspiel und den dem Auge gefälligen Linien, verweilt aber immer streng innerhalb dieser einmal gegebenen Sphäre; er bleibt auf der Erde — könnte man sagen, und zwar (und das ist das Hauptverdienst dieser Musik) immer auch ohne ein Verlangen, diese zu verlassen; „Mozart's erstes Gesetz hiess das Maass“ — wie Hand (I, S. 299) dies sehr prägnant ausgesprochen hat.

Ganz vortrefflich dünkt uns nun der Einwand, den Wagner in der bereits citierten Polemik gegen Hanslick (Bd. VIII, S. 305) weiterhin noch vorbringt, wenn er u. a. behauptet, seine Theorie „Vom Musikalisch-Schönen“ spreche im Grunde genommen nur Mendelssohn „die wohlthuende Bedeutung zu, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Confusion geratene Schöngewebe glücklich wieder arrangiert zu haben“; — ganz vortrefflich dünkt er uns, weil Mendelssohn hinsichtlich der formalen Schönheit seiner Tongebilde mehr als irgend ein anderer mit Mozart in Beziehung tritt und mit diesem Meister wirklich auch schon in Beziehung gebracht worden ist. Hanslick verwahrt sich zwar an zwei bis drei Stellen seiner Schrift ausdrücklich dagegen, als ob sein „Musikalisch-Schönes“ etwa zusammenfalle mit dem Architektonischen, oder der proportionalen Symmetrie — „Zweige, die es als untergeordnet in sich begreife“. „Das abgeschmackteste Thema könne vollkommen symmetrisch gebaut sein“, etc. (Vgl. S. 69, 93, 95 und 111.) Allein wie oft hat er nicht weit ausführlicher und mit noch mehr Nachdruck auch das Gegenteil behauptet! Und wie sollen wir da den wichtigen Satz wohl verstehen (S. 111): „Die architektonische Seite des Musikalisch-Schönen tritt bei der Stylfrage recht deutlich in den Vordergrund. Eine höhere Gesetzlichkeit, als die der

blossen Proportion, wird der Styl eines Tonstückes durch einen einzigen Takt verletzt, der, an sich untadelhaft, nicht zum Ausdruck des Ganzen stimmt“?

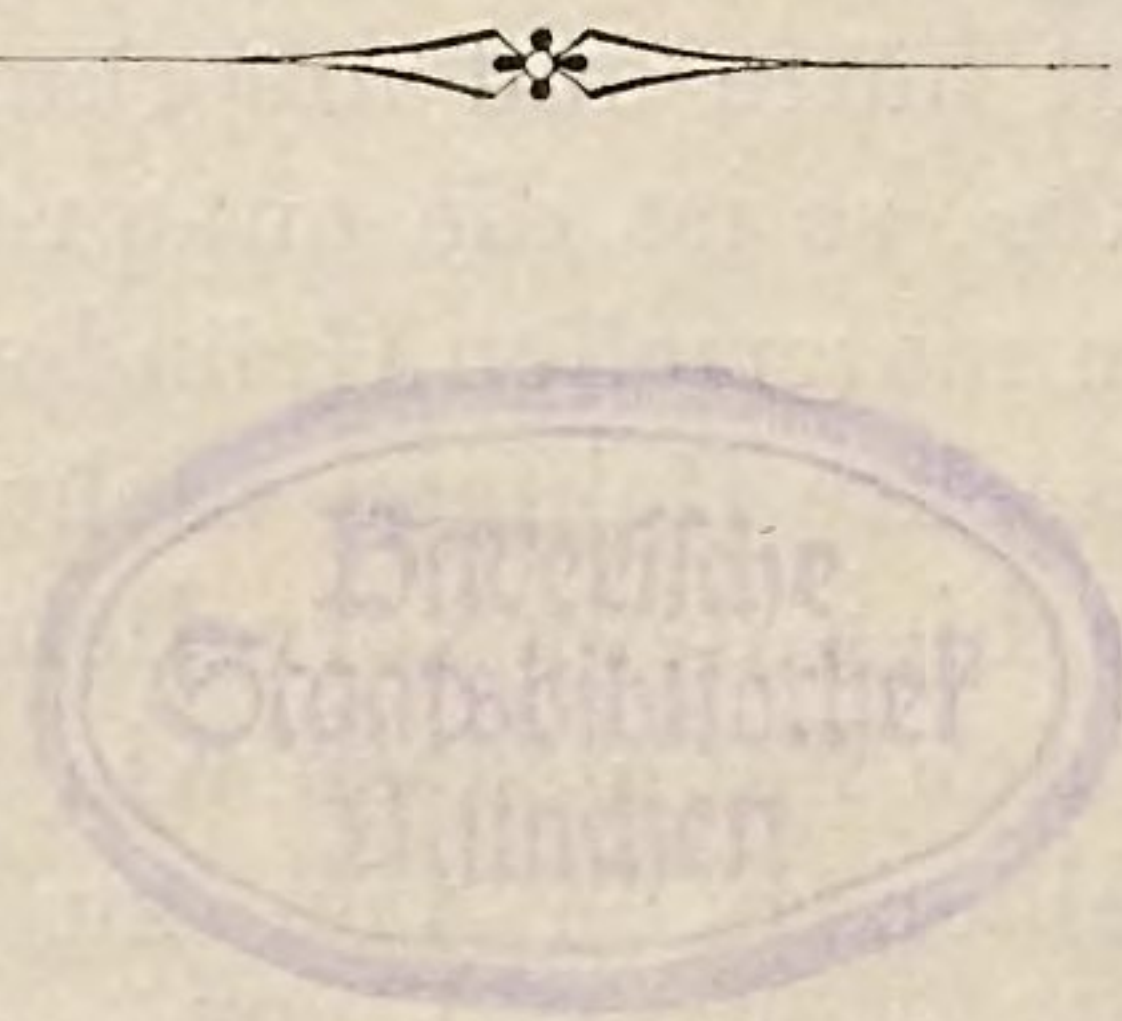
Jedenfalls erscheint Hanslick's Theorie des „Musikalisch-Schönen“ für ein Verständnis Beethoven's, ja zum Teil selbst Bach's und Palestrina's (wie wir gesehen haben) als absolut unzureichend.¹⁾ Es liegt in Beethoven's Musik ein Erhabenes schlechthin; die ganze Kraft und eigentliche Macht der Tonkunst ist in und mit ihm erwacht, und diese Macht heisst „Erhabenheit“. So sind aus seinem Style auch erst die neuen aesthetischen Gesetze über das Wesen dieser Kunst im Ganzen zu gewinnen: nicht von einem „Musikalisch-Schönen“, sondern von einem Musikalisch-Erhabenen, als der spezifischen, eigentlichsten Potenz (der Leser bemerkt doch, ich corrigiere die Wagner'sche Auffassung um eine Linie!) der Musik haben wir künftighin zu sprechen.²⁾ Und dabei nehmen wir Hanslick

¹⁾ Noch ein weiteres Zeugnis hierfür finde ich in einer polemischen, wohl sehr wenig gelesenen, Brochüre (Franz Liszt's Oratorium »Legende von der hl. Elisabeth« und die neue Musikrichtung im Allg. — Leipzig 1868) von Youry von Arnold, einem sehr geistvollen Musikschriftsteller, welcher früher eine bedeutende musikalische Fachschrift redigierte. Auf S. 18 lesen wir da: »Indem Hanslick den technischen Bau der Tonwerke Wagner's befehdete, vergass er, dass er vorerst das Etwa-Unzulässige in der neueren Tonlehre auf Grund der neuesten akustischen Forschungen klar und unwiderleglich nachweisen musste, statt nur auf die alte, mit Bach und Beethoven bereits im Widerspruch befindliche, Tonlehre zu fussen.« Schon vorher (S. 12 gen. Brochüre) hatte der Verf. sehr treffend auf die bereits bei Bach, Beethoven und Schumann sich vorfindende »Emanzipation von der Fessel der Monotonie« hingewiesen, »welche die streng symmetrisch sich wiederholende Gliederung der Taktgruppen zu je zwei oder je vier mit sich bringt«, sowie auf die bei jenen Meistern sich vorfindenden »Andeutungen zu Taktgruppen-Mischungen« aufmerksam gemacht, und man beliebe hierzu auch noch zu vergleichen die Stellen S. 36 ff., 40 u. a.

²⁾ E. v. Hartmann (»Auserwählte Werke«, Bd. III S. 391) wirft Schopenhauer vor, dass ihm »die Parallelisierung des Verhältnisses zwischen dem Erhabenen und Schönen mit demjenigen zwischen Wille und Idee leider verschlossen« geblieben sei, »während er »die Parallele zu dem letzteren Verhältnis an ganz verkehrter Stelle, nemlich in dem Verhältnis der Musik zu den übrigen Künsten, gesucht« habe. Aber vielleicht hat Schopenhauer gerade durch seine Sonderstellung der (von uns vornehmlich unter der Kategorie des Erhabenen aufgefassten) Musik, indem er ihr (gegenüber den andern Künsten) den Willen als unmittelbaren Inhalt zuwies, diesen Fehler doch einigermaßen repariert. Auch ist E. v. Hartmann (a. a. O. 490), indem er gegen Schopenhauer's Anschauungen über Musik polemisiert und sich zu zeigen be-

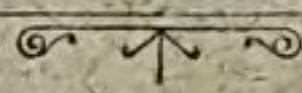
nur beim Worte, da er doch andern Aesthetikern gegenüber (auf Seite 3 seines Buches) die Forderung aufgestellt hat, dass „jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst heraus begriffen sein wolle“, und dass, „wo es sich um das Spezifische einer Kunst handelt, ihre Unterschiede von verwandten Gebieten wichtiger sind, als ihre Ähnlichkeiten.“ (S. 98.) Gerade diese „technischen Bestimmungen“ unserer Kunst weisen untrüglich darauf hin, dass sie ihrer eignen Natur nach unter einer andern Kategorie (wie wir gesehen haben, unter der des Erhabenen) einzureihen sei, als alle die anderen Künste, und der bekannte Wiener Musikaesthetiker hat sich eben nur einer schlimmen — Inconsequenz schuldig gemacht, indem er schliesslich doch auch nur wieder das, weil bei den übrigen Künsten maassgebende, Schönheits-Prinzip als *petitio principii* vorausgesetzt und an ihm als oberster Forderung festgehalten hat. — Dieses Erhabene der Musik aber sollte man immer nur meinen, wenn man den Begriff eines „Musikalisch-Erhabenen“ (analog dem Hanslick'schen „Musikalisch-Schönen“) in Gebrauch nimmt. Jenes andere „Erhabene der Musik“ (gen. obj. für „in der Musik“!), welches nur zeitweilig in der Tonkunst auftritt, von dieser nur hier und dort als äusseres Naturvorbild aufgenommen wird und fast immer nur auf Grund assoziativer Elemente wirkt, bildet wieder ein besonderes Kapitel für sich und wenn sich vorliegende Abhandlung mit diesem andern Thema nicht so eingehend hat beschäftigen können, wie ich dies wohl gewünscht hätte und ursprünglich zum Teil sogar auch angestrebt hatte, so ist die entsprechende Erklärung für dieses Defizit in rein materiellen Gründen zu suchen, insoferne der nun einmal gesteckte Rahmen nicht überschritten werden durfte. Es kam mir hier denn vor allem auch nur darauf an, R. Wagner's, unter den Fachleuten wie unter den Autoritäten der Musiktheorie leider noch viel zu wenig bekannte, geschweige denn richtig gewürdigte, Theorie eines „Musikalisch-Erhabenen“ für die Wissenschaft nutzbar zu machen, sie nach müht, wie dieser sein eigenartiges System dieser Kunst, ohne es recht zu merken, selbst wieder aufgelöst habe, ein ebenso interessantes, wie bezeichnendes Wort entschlüpft. Er sagt nämlich: »Das Wollen an sich, abgesehen von seinem Inhalt, (wie es Schopenhauer der Tonkunst als Inhalt vindizieren wollte) kann keine anderen Unterschiede, als solche der Intensität zeigen und dadurch höchstens zur Erklärung des Erhabenen beitragen«.

ihrem philosophischen Werte zu prüfen und mit wissenschaftlicher Fassung, durch historische wie empirische Begründung ergänzt, endgiltig in die Aesthetik einzuführen. Und wäre es nur, dass man ihr von jetzt ab den Wert und die Bedeutung eines Fermentes in derselben zusprechen könnte, ich würde mich vorläufig vollkommen damit zufrieden geben. Ich verhehle mir durchaus nicht, mit vorliegender Arbeit gleichsam nur gewisse Richtpunkte haben geben und nur einzelne wichtige Grundlinien haben ziehen zu können, während ich freilich auf der anderen Seite wenigstens die Schwierigkeiten des Problems, wenn auch nicht allseitig gelöst, so doch auch nicht gerade umgangen, sie im Gegenteil überall sorgfältig aufgezeigt und desgleichen die Vorzüge der Wagner'schen Theorie allerwege in die entsprechende Beleuchtung gerückt zu haben glaube. Wie dem aber auch sei und wie sich immer das Urteil des geschätzten Lesers über diesen kritischen Versuch gestalte, stets möge dabei von ihm bedacht und wohlerwogen bleiben: dass diese Blätter von Anfang an nichts anderes sein wollten noch bedeuten sollten, als was schon ihr Titelblatt ankündigt — Prolegomena.





Regensburg, Druck von M. Wasner.



Inhalt: Friedrich II. von Anhalt als Künstler-Persönlichkeit. Von Prof. Arthur Seidl. — Die persisch-mesopotamischen Delfelder. Von Dr. Hans Friedrich. — Das falsche Ziel. Roman von A. von Perfall. (Fortsetzung).

Zum Geleit: Die höchsten, die mannigfaltigsten und die anhaltendsten Genüsse sind die geistigen, wie sehr auch wir in der Jugend uns darüber täuschen mögen.

Schopenhauer.

Friedrich II. von Anhalt als Künstler-Persönlichkeit

Von Prof. Dr. Arthur Seidl

Von dem jüngsten, so vorzeitigen Hingange dieses, bei seinem Ableben in den besten Mannes-Jahren stehenden deutschen Fürsten hat die Tagespresse bisher leider verwunderlich wenig Notiz noch genommen. Und zumal in München, mit welchem der Berewigte schon von Jugend auf in den regsten Beziehungen gestanden, allwo er viel und gerne selber weilte, auch wirklich beliebt und jederzeit, vornehmlich in Theater-Gastreisen, sehr gerne gesehen war, mußte die verhältnismäßig geringe Beteiligung der „öffentlichen Meinung“ an diesem Trauer-Ereignisse billig auffallen, selbst wenn man die natürliche Interessen-Verschiebung dieser Kriegs-Zeitläufe mit ihren Papier- und Drucknöten der Zeitungen gerne dabei mit in Rechnung setzen will. Um so mehr scheint es dem Verfasser dieser Zeilen, selbst einem geborenen Münchner Kinde, schulbige Dankespflicht, zu diesem ersten Verlust seine Stimme gebührend warm und würdig noch nachträglich hier selbst ertönen zu lassen; sollte es die Ungerechtigkeit dieser Welt doch nun einmal so fügen, daß der Meininger „Theater-Herzog“ Georg als weit und breit gepriesener Weltberühmter seinerzeit von Hinnen gehen konnte, während bei des Ascaniers kürzlichem Abscheiden nicht einmal die offiziellen Nekrologe das Nächstliegende und Wichtigste zu wissen schienen! Und vornehmlich eben diese Stelle dürfte sich zur Wahrnehmung solcher Ehrenschild schon um deswillen nunmehr ganz besonders anbieten und in Sonderheit auch eignen, weil sie 1906 von dem Unterzeichneten einen bezügl. „Kulturbrief aus dem deutschen Winkel“ veröffentlicht und damit ihren Leserkreis dankenswerterweise schon vor Jahren mit dem Geiste der Dessauer Inszenierungen unter Friedrich II. näher vertraut gemacht hatte.

Der am 21. April 1918. Is. entschlafene Fürst aus dem an fesselnden Gestalten keineswegs armen Hause Ascanien hat sich nämlich auch im nicht-politischen Teile der öffentlichen Meinung, als Friedensfürst, Kultur-Schöpfer und Stil-Bildner, seinen Ehrenplatz gerechterweise verdient; denn mit goldenen Lettern hat er seinen Namen zumal in den Annalen der Kunst eingezeichnet — was sage ich: wie mit Capidar-Schrift gleichsam in die Theatergeschichte selbst tief eingegraben, durch 20 Jahre gesegneter Lebensarbeit und praktischer Auswirkung auf eben diesem Gebiete mit reichen, gar köstlichen Ernten solcher guten Saaten! Ja, wenn das nur eben ein großherziger Mäzen und hoher Gönner seines Theaters, ein „Kunst und Musik leidenschaftlich liebender, Kultur fördernder Herr“ gewesen wäre, wie man sonst wohl sagt und manch anderer auch es schon lange gewesen, so wäre vielleicht kein Wort weiter an dieser Stelle besonders zu verlieren. Nun aber war der allzu früh zu seinen berühmten Ahnen Versammelte eine geniale Natur von seltenen, ganz einzigen Gaben, zudem ein weit und breit eben noch viel zu wenig gewürdigter Theater-Gachmann allerersten Ranges, die Verkörperung einer ganz ausgezeichneten dramaturgischen Schule und ein schaffend werktätiger Idealist der „Kunst und Kultur“ vom reinsten Geblüte. Und so ist denn mit ihm ein lebendiger Träger und tapferer Held der idealistisch gerichteten deutschen Bühnenkunst überhaupt dahingegangen, von dem noch bis in fernste Zeiten hinein mit begeisterten Hymnen der rühmende Sang laut ertönen wird: also, daß der Name und Begriff „Dessau“ gleich dem von Weimar, München,

Bayreuth, Meiningen, Karlsruhe im hellsten Lichte ganz bedeutsam, vielfach erstrahlen darf. Diesem hohen Tageswerk, das nun jählings abgeschlossen ist, hatte der Verfasser dieser Ausführungen — Dank einem freigebigen Verlage — durch die Prachtausgabe einer Aufsatz-Reihe: „Ascania — zehn Jahre in Anhalt“ (Regensburg 1913, bei G. Bosse) eine Art würdiges literarisches Sonderdenkmal vor Jahren bereits zu errichten versucht, richtiger: sich innerlich verpflichtet gefühlt. Ja, wer weiß? vielleicht haben wir sogar unter seiner Regide das „deutsche Hoftheater“ im guten alten Sinn und besten, abseitigen Stil einer wahrhaft freien Selbstherrlichkeit wie der echt künstlerischen Ausschließlichkeit zum allerletzten Mal überhaupt in deutschen Landen derart erleben dürfen!

Man sprach da wohl hin und wieder vom „norddeutschen Bayreuth“, das er in seiner stillen Residenz an der Mulde begründet, neu geschaffen und edel ausgestaltet habe; das war indessen erst nur ein gedankenlos nachgesprochener, höchst oberflächlicher Gemeinplatz, denn Bayreuth gibt es nur einmal, einzig und allein auf dieser Welt und es läßt sich nicht einfach wiederholen oder anderswohin unschwer versetzen. Nein, Bayreuther Geist war es zumal, den er ehrfürchtig und pietätvoll, kenntnisreich und willensmächtig, so scharfsinnig als weitausblickend mit vollster Eigen-Hingabe, unermüdlicher Arbeitskraft und selbstverleugnender Opferfreude anzubauen suchte, getreulich sorgsam — ein liebevoller Gärtner geduldiger Pflanz-Schule — zu hegen und zu pflegen mußte. Und so muß es denn auch, geschichtlich denkwürdig, vor allem von ihm heißen: daß er der erste und nahezu der einzige war in unseren (gerne so viel gepriesenen) deutschen Landen, der in seiner Ehre und nach seinen Kräften fruchtbringend Ernst machte mit den Wagnerischen Ueberlieferungen, musiddramatischen Idealen und jenem „Bayreuther Geist“, als solchen. „Bayreuther Geist“ aber, das bedeutet: Kultur im deutschen Winkel, mit starker innerer Sammlung und durchgreifend äußerer Weite; „eine Sache um ihrer selbst willen treiben“ und „Wirkung“ statt allen „Effektes“, oder „Werte“ an Stelle von bloßen „Reizen“; plastisch deutliche Gesamtleistung auch in Stil und Zusammenspiel — statt eigenwilliger Vereinzelnung mit virtuosen Stars oder in rein technischer Handwerkserei; Erlösung des Kunstwerkes ferner von aller Befledung durch die unreinen Hände der Theater-Börse, von aller Marktware und den Kassen-geschäften, aber auch vom korrekten Bühnen-Schematismus ganz ebenso wie vom berüchtigten Schlendrian der Theater-„Schlamperei“ — kurz, seine glückliche Befreiung zum moralischen Ernst in der Kunst: sodann geläuterte und verklärte Heraushebung aus dem Alltag und absehbare Abgrenzung zu ungleich eindrucksvollerer und nachhaltiger Tiefenwirkung des Ganzen, als dies durch alle leichtesten Popularisierungsbestrebungen jemals gelingen könnte; endlich, und wahrlich nicht zuletzt, jedoch nie erlahmend besessene, gewissenhaft selbst mit Hand anlegende Arbeit in geduldiger, aber auch zäher Ausdauer und würdevoller Opferbereitschaft einer steten Begeisterungsfähigkeit für vorbildliche Kult-Handlung, hohe Lebens- und Tempel-des „Tristan“ des „Nibelungen-Ringes“ (als Zyklus), der „Hilfen Elisabeth“ (dieser in ganz unnachahmlicher eigenartiger Einflechtung, als eines religiösen Spieles), aber

auch der „Zauberflöte“, des „Faust“ (beider Teile) u. a. klassischer Meisterwerke der reinen Schauspielkunst oder der Oper unter diesem, die Szene überlegen beherrschenden Fürsten des Geistes — in welchem sich der religiöse Blutstropfen einer hl. Elisabeth von Thüringen (im 12. Gliede) und der humanitäre Sinn eines Fürsten Franz, nicht zwar das kriegerische Wesen, wohl aber der strenge Pflichtbegriff des Alten Dessauers mit tiefgehenden persönlichen Anregungen eines Richard Wagner auf Dessauer Heimatboden und entscheidenden Jugendeindrücken von einer romantischen Idealgestalt wie König Ludwig II. zu München ganz wunderbar mischten: solche Festaufführungen im wahrsten Sinne des Wortes gehörten für alle, die daran Teil haben durften, zu den ganz seltenen Glücksfällen und überragenden Gipfelpunkten des Daseins; sie waren eitel Höhenkunst, Ausnahmeerscheinungen und Menschheitsgaben „aus schenkender Jugend“, — während der verewigte „Bayreuther Geist“ sich gerade darin zuverlässig nur wieder bewährte, daß er selbst, der in erster Linie zur getreuen Stimmungsechten Inszenierung des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ an seiner leistungsfähigen Dessauer Hofbühne nicht nur berufen, sondern vor vielen anderen sogar ausgewählt gewesen sein würde, von solcher Nichtachtung eines ausdrücklichen deutschen Meisterwillens nach dem ihm unantastbaren letzten Vermächtnisse Wagners für sich, fastwoll Beispiel gebend, selbstlos zurückstand.

Natürlich und ganz begreiflich hatte dieses stark persönliche Verhältnis des hohen Herrn zu seinem Theater bis ins einzelne und oft kleinste hinein — denn er war zu Friedenszeiten nun einmal die Seele dieses Ganzen und blieb jederzeit die oberste Instanz für dessen gesamten Betrieb, war sozusagen sein eigener Intendant, der verborgene Dirigent, stille Dramaturg und geheime Oberregisseur von allem und fast jeder Vorstellung — für die untergeordneten wie nachgeordneten Stellen und die beteiligten Kräfte gelegentlich auch gar manche Unbequemlichkeit, brachte allerlei Schwierigkeiten mit sich und führte Reibungsflächen ganz unwillkürlich da und dort wohl herbei, die dann von beiden Seiten mit gutem Willen und froh-gemeinsamer Arbeit wieder zu überwinden waren. Das alte „Trutzig und treu!“ hat sich in solchen Fällen dann aber immer wieder geradezu rührend bewähren dürfen; und das war eben das unvergleichlich Große an diesem seltenen Manne, daß

er, der seiner Sinnesart nach ganz gewiß fraglos unbedingte Korneval-Hingabe an sein Werk vor allem schätzte und vielleicht zunächst auch für seine Person gerne gewärtigte, mit überlegener Duldsamkeit und einsichtsvoller Milde die Brunnbildentreue doch gar wohl verstand und warm empfänglich alsdann vollauf zu werten wußte! Jedenfalls konnte keiner, der in ihren Bannkreis jemals trat, sich dem Zauber dieser wirklich „erleuchten“ Persönlichkeit auf die Dauer ganz entziehen, so vielen es aus einem gewissen demokratischen Gesichtswinkel oder doch künstlerischer Bauenhaltigkeit heraus wohl einmal anliegen mochte, „wider den Stachel zu lösen“. Und schließlich alle, die ihn näher kannten, um ihn wußten und sein Wesen liebten, trugen in den letzten Wochen schwerer Bagnis um dieses kostbare Leben sicherlich täglich die „Tristan“-Worte auf den Lippen, sich sehnsuchtsvoll an den letzten Hoffnungsschimmer selbst anklammernd: „Noch losch das Licht nicht aus — noch ward's nicht Nacht im Haus!“ ...

Nun freilich verlosch die helle, so überzeugend klar strahlende Leuchte dieser Schönheit-freudigen Augen uns endgültig für immer, ist der Stern, der niemals log, und der nur dann, wenn er notgedrungen einmal „durch Abwesenheit glänzen“ mußte, einen „Unstern“ zugleich für den betreffenden Abend gar leicht bedeuten konnte, jählings vor unserem Auge hinabgesunken. Möchte es doch auch recht vielen in Deutschland mehr und mehr zum schmerzlichen Bewußtsein kommen, wie hier nicht nur das kleine „Dessau in Deutschlands Mitte“ und sein nunmehr arg verwaistes „Hoftheater“, sondern daß auch die ganze heimliche Kunst und deutsche Kulturpflege — allerdings kaum die Kriegswirtschaft unserer Theater als solche — einen ganz unermesslichen, tiefergreifend nachhaltigen Verlust erlitten haben und eine empfindliche Wunde gerissen erscheint von ganz unabsehbarer Tiefe. „Die Wunde ist's, die nie sich schließen will!“ ...

„Unter'm Waffenlärm die Mäusen schweigen!“ sprach ein altes Wort; Weltkrieg nahm selbst dieses Spruches Sinn wie Stachel endlich fort. Heute hält ihr Haupt die Muse, hält den ew'gen Atem an, Trauert mund und klagt in Wehen um den heil'gemanteten Mann, Der des Ideales Anhalt, reinster Kunst ein letzter Hort:

Friedereich im Haus Ascanien,
Geisteswelt vom Land Bethanien,
Menschheit-Ziel ein fester Port!

Die persisch-mesopotamischen Oelfelder

Von Dr. Hans Friedrich

Die Kämpfe in Mesopotamien haben gezeigt, mit wie zäher Energie die Engländer an der Eroberung des Zweistromlandes arbeiten. Neben politischen Gründen, der Gewinnung einer Landbrücke zwischen den afrikanischen Kolonien und Indien, spielen wirtschaftliche Ziele eine außerordentlich große Rolle. England sucht außer Ägypten noch eine zweites Baumwollgebiet in die Hand zu bekommen, um von dem amerikanischen Monopol frei zu werden. Außerdem kommt auch der Getreidebau in Mesopotamien in Frage, nur müssen erst die Stromsümpfe wieder entwässert werden und weite Strecken dürrer, im Altertum jedoch fruchtbaren Sandbodens unter dem belebenden Raß vielverzweigter Kanäle zu neuem Dasein erwachen. Zur Ausführung dieser weitläufigen Pläne sind allerdings noch große Geldopfer nötig. Davor ist man aber in England niemals zurückgeschreckt, wenn man etwas erreichen wollte, das man als notwendig erkannt hatte. Leichter und bereits jetzt teilweise in Betrieb ist der Abbau der Erdölfelder, die ein bedeutendes Wertobjekt nicht nur Mesopotamiens, sondern auch des anschließenden südwestlichen Persiens bilden. *) Dieses eng miteinander verbundene Gebiet ist das ausgedehnteste auf der ganzen Erde, auf dem Öl vorkommt. Es hat eine Länge von zweitausend Kilometern und reicht bis über den Eingang des persischen Golfes hinaus. Der größte Teil davon, nämlich 1700 Kilometer gehören zu Persien, nur etwa 300 Kilometer zu Mesopotamien.

Die geologische Lage ist in beiden Ländern dieselbe: die ölhaltigen Schichten finden sich in Gips- und Salzforma-

tionen, die zum jüngeren Tertiär gerechnet werden. Die Quellen sind sowohl auf persischem wie auf türkischem Gebiet außerordentlich ergiebig. Oft ist auch Pech beigemischt. Es bildet z. B. bei Hit am Euphrat einen See von fast zwei Meilen Durchmesser, eine Naturerscheinung, wie wir sie auch von der Insel Trinidad mit ihrem „Pitch Lake“ kennen. Bekannt ist ja, daß auch das berühmte tote Meer aus Erdpech, d. h. aus verdicktem Erdöl gebildet wird und deshalb von den Römern Asphaltsee (Lacus asphalticus) genannt wurde.

Die türkischen Ölgebiete liegen in den Provinzen Bagdad und Mosul. Auf persischem Boden setzen sie sich nach Nordosten bis Kermanschah und Schuschter fort. Später treten wohl Unterbrechungen ein, aber vorhanden ist das Öl immer wieder, nicht nur landeinwärts bis Beludschistan, sondern auch an der Küste des Persischen Golfes. Sehr merkwürdig ist, daß sich die Erdölquellen immer in der Tiefe der Spalten der Gipsberger finden, und zwar stets über Salzquellen. Man hat Quellen gefunden, die über fünf Meter tief sind, davon drei Meter hoch mit Salzsole gefüllt. Auf ihr schwimmt das Erdöl, aus dem fortwährend Gasblasen aus der Tiefe emporsteigen. Der Reisende Rich schildert, wie man dieses Wasser in Sandrinnen leitet, in denen das Salz Kristalle bildet und so gewonnen wird. Jährlich findet eine Reinigung der Quelle in der Tiefe des Brunnens statt. Dabei gibt es schon seit uralter Zeit viel Volkszulauf und die Trompeten verkünden weithin die feierliche Handlung. Diese merkwürdige Verbindung von Salz und Erdöl war schon Herodot, dem Vater der Geschichte, bekannt. Er erzählt, daß aus dem Arderikka-Brunnen in Südpersien dreierlei, nämlich Asphalt, Salz und Öl mit

*) Vgl. Hugo Grothe, Das Wirtschaftsleben der Türkei. Band 1 und 2.

Herzog Friedrich II. von Anhalt als Wagnerianer

Herzog Friedrich von Anhalt ist ein treuer Besucher der Münchner Festspiele gewesen. Aus diesem Grunde und weil der Fürst die Bühnenkunst nicht nur aus Liebhaberei, sondern mit eindringlicher Sachkenntnis gepflegt hat, bringen wir zu seinem Geburtstag — 19. August — dieses Gedenkwort aus der Feder eines Berufenen.

* Da dieser einzigartige Fürst am 21. April 1838, allzu frühzeitig, sein Auge für immer geschlossen, wurden zwischen dem Vorstande der Zentralkleitung des Allg. Rich.-Wagner-Vereins (zurzeit in Leipzig) und dem Herzogl. Anhaltischen Staatsministerium (in Dessau) denkwürdige Beileids- wie Dankschreiben alsbald ausgetauscht, deren Sinn und Bedeutung wir nun versuchen wollen, uns an dieser Stelle nachträglich klar zu machen, indem wir dem Unvergesslichen hiermit danksschuldige Worte ehren- und Gedenkens zum heutigen Tage gerne noch zu widmen kommen.

Daß er ein fleißiger Besucher Münchens und eifriger Hörer nicht nur ehedem seiner Universitäts-Vorlesungen, sondern Zuhörer wie Zuhörer auch seit vielen Jahren seiner Wagner-Aufführungen (zumal im Prinzregenten-Theater), ja mehr als dies — ein regelmäßiger Gast auf dem Bahreuther Hügel und ebenso sachkundiger wie aufmerksamer Teilnehmer an den dortigen „Festspielen“ war, wie er denn mit dem Hause Wahnfried die freundlichsten Beziehungen aufrichtig verehrungsvoll stets unterhielt und seinerzeit zur Dessauer Inszenierung von Humperdincks „Hänsel und Gretel“ Frau Cosima Wagner, ihr an der Stätte seiner Wirksamkeit eitterlich den Vortritt einräumend, sogar eigens in seinen Hof geladen hatte: das hätte für die Welt draußen allenfalls eine mehr repräsentative Anwandlung sein, selbst als sportliche oder gar plebenige Neußerlichkeit, wie andere mehr, nur erscheinen können — obwohl es dies schon ganz gewiß nicht war. Daß er sich ferner mit Wagner-Jüngern und Bahreuth-Schülern als seinem Stabe künstlerischer Mitarbeiter umgab, dabei zu Tonbildern wie Franz Liszt, Hector Berlioz, Peter Cornelius, Alexander Ritter, Anton Bruckner und ähnlichen ein wärmeres persönliches Verhältnis einnahm und auch z. B. Frau Cosima Wagner's so bedeutsamen „Christus“-Brief vom

Jahre 1873 an ihren Vater (vgl. Bahreuther Blätter, Jahrg. 1918 I./III. Stück) mit dem regsten Interesse schon gleich nach Auffindung lebhaft begrüßt hatte — es entsprach im letzten Grunde doch auch seinem innersten Wesen und einer eigenen Charakteranlage. Daß er sodann für sein Anhaltland, da die Zeit erfüllt war, die opferfreudige Schirmherrschaft der „R. Wagner-Stipendienstiftung“ huldvollst übernahm, zugleich der von Magdeburg ausgehenden Frauenbewegung nach derselben Richtung hin seinen hochmögenden Schutz wohlwollend angedeihen ließ und zudem der „Barisfal“-Heiligung selbst seinen glanzvollen Namen öffentlich beistimmend zu leihen keineswegs verschmähte: das war für eine Edelnatur Wagnerianischen Bekenntnisses, wie die seinige, nach allen gegebenen Voraussetzungen schon unmittelbar ganz von selbst verständlich und gegeben. Und daß endlich Meister wie Gluck, Mozart (zumal dessen Zauberflöte), Beethoven und der erprobt-dauergründige Spielplan deutsch-romantischer Oper bei ihm immerdar in guten Händen lagen, die stattliche Reihe unserer idealistischen Dramen-Klassiker in seinem „Festtheater“ ständig heimisch war und z. B. Goethes „Faust“ unter seiner Föhrung eine Gesamtinszenierung durchaus im Wagnerischen Sinne (vgl. Gesammelte Schriften Bd. IX, S. 255 f.) hier erfuhr, während Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ ebendasselbst im besten Bahreuther Stil und Hans v. Bülow'schen Geist: als ein „religiöses Spiel“ (Mysterium) eingekleidet erschien, und zuletzt auch noch Siegfried Wagner im Dessauer Opernhaus gerechterweise mit zu Worte kam: wir danken es ihm von ganzem Herzen und sehen für uns vielleicht umsomehr Anlaß, es nun über's Grab hinaus noch laut zu preisen, je seltener dergleichen in unseren Tagen doch allbereits leider geworden. Wichtiger und wesentlicher jedoch war doch schon, daß bei ihm jederzeit hoch entwickelt zu finden war und vor allem unter seiner zielsicheren Eigenregie schier einzig und allein in deutschen Landen — außer Bahreuth — nur mehr gedieh: jene stete, genaue Nebereinstimmung zwischen Szene und Orchester, in peinlich durchgeführter Einheitlichkeit von Tonsprache und Gebärdenplastik; daß von ihm weiterhin der „Rienzi“ als gehaltreiches „Musikdrama“ (ungefährzt, mit der vollständigen Pantomime) großartig neu einstudiert ward, der „Fliegende Holländer“ — streng nach des Meisters ursprünglicher Absicht und Bahreuther Vorbild — in einem Akte stets wiedergegeben, der „Lauhäuser“ wiederum ebenso in der

sogen. Pariser Bearbeitung neuerdings festgehalten, für den „Ring des Nibelungen“ die zünftliche Folge, für alle diese Werke überdies die ungestörte Darstellung durchaus maßgebend und des Fürsten Lieblingswerk, der „Tristan“, (bezeichnenderweise) meist auf den Todestag seines Schöpfers als hehr ausgesparte Erinnerungsfeier vorbehalten war; sowie endlich, daß alljährlich am Palmsonntag hierzulande das Barisfal-Vorspiel mit dem Karfreitagszauber, vorgebracht vor geschlossenem Bühnenvorhang und bei verdunkeltem Zuschauerraum im vertieften Orchesterraum, die Karwoche tief stimmunggebend jeweils einzuleiten hatte. Wichtig, sage ich, und wesentlich: denn es bewies jedenfalls klar und unzweideutig — nicht etwa, wie bei uns in Dessau (nach geschmacklos oberflächlicher Auffassung so vieler rührender Seelen) eine Art von „Bahreuth für Norddeutschland“ geblant war, von ihm begründet sein oder doch angestrebt werden sollte, sondern daß da eben — wie schon zu den Zeiten, als Richard Wagner selbst, angerechnet überrascht, eine an Ort und Stelle zufällig erlebte „Orpheus“-Vorstellung des Jahres 1872 ausnehmend (und für die Folge verpflichtend) gar herzhast beifällig gerühmt hatte — der Bahreuther Geist als solcher treulich noch weiter fortlebte, nächst Bahreuth sogar am reinsten erhalten schien und tief sinnvoll am aller-echtesten vielleicht im allgemeinen Theaterbetriebe mit gewahrt blieb: nämlich als eine wahrhaftige Eigen-Kultur im deutschen Winkel — mit Kultus-Feierlichkeit und Tempel-Weihe in schlichtem Kunst-Ernste gleicherweise wie erhabener Festes-Sammlung zu bedeutsamen Menschheit-Idealen.

Keiner wie er, zumal unter den gekrönten Häuptern Deutschlands, kannte das innerste, vom Bahreuther Meister auf den dortigen Festspielhügel gebannte und im Festspielhause selbst beschlossene „Geheimnis“ von Bahreuth: daß nämlich, „so lange es verwahrt der Stein, macht es der Welt sich offenbar“. Keiner auch wußte, wie er, so genau, sicher und gut um die ganz besondere, „hehre Art“ in des „Grales Segen“: „e n t h i l l t — muß er des Laien Auge flieh'n!“ ... Daß also just an Dessaus erprobter Kunststätte und selbst unter seiner bewährten Leitung nun eben iener „hl. Gral“, nicht enthüllt und dem profanen Blicke noch entzogen, von jeder Alltags-entweihung grundsätzlich verschont blieb, nach selbstlos-weißer Bestimmung des Verbliebenen „errettet und erlöst aus schuldbehafteten Händen“: das war denn das wirklich Entscheidende,

weitaus Wichtigste und Allerwesentlichste auch des Wagnerischen Gedankens und dieses „Bahreuther Geistes“ als solchen. Es bildet darum nun das eigentliche Ehrendenkmal fortan für diesen einzigen Fürsten — „Friedereich“ —, der nächst Ludwig II. von Bayern damit ein letzter „Anhalt“ gewesen und starker Hort zugleich für Wagners Bahreuth im besten Sinne hienieden geworden. Ihm wahrlich durfte solches „Heilium“ für Zeit und Ewigkeit danach nur umso zuverlässiger innerlich gesichert erscheinen, als eine köstliche Seelenstärkung wohl noch leuchten auf dem dunklen Wege nach jener „Auferstehungs-Kapelle“ hin, da sein Sterbliches unter der „Krone des Lebens“ von leidvollem Erdenwallen nunmehr auszuruhen kam; jenem, vom Vater schon erforschten und fein auswählten, künstlerisch angelegten Bestattungsorte, dessen stille Gräfte von Lohengrin-Schwänen auf dem „Teich, dem regungslosen“ im umfrieenden „hl. Gaine“ feierlich-stumm umkreist und in guter Hut tagtäglich gleich einem Geheimnisse bewacht werden, als gälte es, dem zufälligen Wanderer dort wie noch späteren Geschlechtern eindringlich zu bedeuten: „Hier bist du an geweihtem Ort!“

Wie klagte er doch selbst ehedem in dem (von seinen Kompositionen einzig veröffentlichten) zartfühligen Liebe „Märzschnee“, das er auf ein Gedicht Carmen Sylvas — der nun auch vom Herzschlage des Lebens Ruhenden — in der Jugend gesetzt hatte?

Auf junge Blätter mitteillos
Fällt Schnee in dichten Flocken;
wie sind die Kleinen, zart und bloß,
ins Herz hinein erschrocken!

In meinem Herzen war wohl auch
manch grünes Blatt erschlossen,
doch hat mir jähen Windes Hauch
zerstört die jungen Sprossen.

Natur, dem Herzen wollte nicht
der Himmel Freud' erlauben;
erloschen ist die Zuversicht
und tot der Frühlingsglauben.

Wie aber hieß es dann im „Barisfal“? „Nach bitterer Schmerzensnacht nun Waldes-Morgenbracht: es staunt das Weh“ — die Schmerzensnacht wird helle! ... Die Schmerzensnacht ward helle: Das empfinden wir bei aller schmerzlichen Wehmut wie befreiend und erlösend für ihn, wenn wir aus Sommer-Morgen

zeit dortselbst still allein durch jenen Mansoleum-park schreiten.

Prof. Dr. Arthur Seidl

Theater und Musik

* **Badner Festspiele.** Das Leben und Treiben flutet jetzt reger im Ostale. Die Wochen nähern heran, die vordem den Namen Saison führten und stolz darauf waren. Die Ereignisse, die unter dem Schutze Dr. Hagemann in der Bäderstadt den Lebensgenuss vernünftig helfen sollen, mehren sich und, umrahmt von einem Tanzgastspiel der mit Jugend, Mut und Erfolg verschwenderisch ausgestatteten Sammlere Ziegler und einem kleinen Abend vor „erlöstem“ Kreise — Gerechtigkeit kostet hierzulande 20 Mark — voll unter unbestreitbarem Erfolg die zwei Föhrung in der Reihe der Operetten-Festspiele.

Auch sie war zu wenig einheitlich, um auf Föhrung ganz unumwunden hin werden zu können. Das Orchester vertrat diesmal nicht, allen Absichten seiner neuen Föhrers zu folgen. Der Föhrer, der Mehrzahl der Solistinnen hat, jenem zwingenden Rhythmus als bei Offenbach nicht nur umsetzen, sondern in erster Linie stehen muß, so wegen, weil bei den buntesten Föhrern meist nur die „Pointe“ mus, den Witz des geistvollen Harmonische Besonderheit Orchesterprache, kunstvoll sembles, das alles muß hienieden erfüllt werden. Den meist hoch-Aufführungen fehlte hienieden in der Unterhaltung Orpheus und die Föhrer.

Wäre der Rhythmus nicht alle haben und Föhrung haube kaum weniger Föhrung des Bühnen der bei dieser wieder einem ganzen Be-Verständnis f'denen das Föhrung Bühne Farber räume gelte

MNW 416 (2) Ab. Mo. 19. VIII. 1918.

und den Departements, besonders auch aus dem Auswärtigen Amt, alle jene schwächlichen Elemente entfernen, die ihm beständig in den Arm fallen, so z. B. wenn er die endgültige Ausrottung des feindlichen Einflusses aus unserem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Leben erstrebt. Er muß auch die höheren Rangstufen der Armee stärken und endlich sogar sein kleines Kriegskabinet „von bloßen Passagieren“ säubern. Wenn George alles das rücksichtslos durchführt, verspricht ihm Northcliffe einen unbestrittenen Triumph, der ihn zum Diktator Englands machen wird. Northcliffe betont übrigens, daß die nationale Partei ihr Programm keineswegs einseitig konservativ färben darf. Wenn ihrer Kriegs- und Wirtschaftspolitik konformen Ideen huldigt, so soll sie in ihrer Politik, in ihrer Politik gegenüber Irland und Indien liberalen Idealen folgen. „Nun“ rechnet offenbar, daß das Gros der liberalistischen Partei und beinahe die Liberalen Lord Georges Banner tragen werden.

daß Northcliffe die zwei Artikel, die ich hier skizzierte und die in ganz größter Beachtung fanden, hat, ohne sich vorher mit mir verständigen; andererseits bezweifeln, daß George sich in dem von seinem Mentor festgelegt hat. Er gab mir eine Erklärung zu der Veröffentlichung, aber vorerst nur Briefe, die ihm zeigen sollen, daß der Wind weht. Ein solches Symptom, das in der Tat die Tatsache, daß er sich nicht bedenkend hat, sich für ein System der Form von einer anderen zu ändern zu den formellen Unter Asquith offenbar noch eine Erweiterung des Par- ist ganz n, daß

daten würde verlangt werden, daß sie als Preis für die Torystimmen den Freihandel preisgeben müssen, und gleichzeitig würden seine bestimmten Ideen von einem liberalen Frieden und einer schließlich ausgeföhnten und entmilitarisierten Welt in dem Sumpf eines Abfalls versinken. Solch ein Kampf wäre das Ende von allem, worin die Denker des Liberalismus einen Artikel ihres Glaubens erkennen könnten. Nur zwei Parteien würden aus ihm emporsteigen, der Imperialismus und die Arbeiterpartei, und beide würden von der entseelten Leiche des Liberalismus ihr Stütz an sich gerissen haben.“

Jedenfalls würden Wahlen, wie Northcliffe sie von seinem Freund George will, nicht verfehlen, die Situation dankenswert zu klären.

Die Neuwahlen in England

* Haag, 19. August. (Drahtbericht.) „Daily Mail“ erfährt aus amtlichen englischen Kreisen, daß die neuen Wahllisten rechtzeitig fertiggestellt sein werden, damit im November die allgemeinen Wahlen abgehalten werden können, falls man sich angesichts des Umstandes, daß die verlängerte Legislaturperiode des jetzigen Parlaments im Januar abläuft, dazu entschließen sollte. In diesem Falle würde der 30. November der Wahltag sein.

Verkehrsfreie in London

* London, 18. August. (Drahtbericht; Meuter.) London ist heute tatsächlich ohne Omnibusse und Straßenbahnen infolge des Ausstandes der Schaffnerinnen, die eine wöchentliche Lohnerhöhung von 5 Schilling verlangen, so daß sie den Männern gleichgestellt werden. Eine Versammlung der Ausständigen nahm am 18. August abends eine Entschließung an, die alle Mitglieder des Verbandes im ganzen Lande dringend auffordert, morgen zu streiken.

* Die Erweiterung des englischen Kriegskabinetts. Wie amtlich aus London gemeldet wird, werden künftig die Dominien durch Ministerresidenten in London vertreten sein, die Mitglieder des Kriegskabinetts sein werden. Auch Indien wird vertreten sein.

weillich davon feindlichen Schiffsraum von 13,000 Bruttoregistertonnen.

Der Chef des Admiralstabes der Marine

Unruhen in Japan

N. Haag, 19. Aug. (Eig. Drahtbericht.) Aus Osaka wird gemeldet: Die in der Bevölkerung ausgebrochenen Unruhen haben den Charakter offenen Aufstands angenommen, was zu schweren Besorgnissen Anlaß gibt. Fast in jeder großen Stadt stehen Truppen zum Eingreifen bereit. An verschiedenen Orten waren sie genötigt, auf die Menge zu feuern. In Kobe sind die Bureaubäude der Sasaki-Gesellschaft und der Zeitung „Kobe Schimbun“ in Brand gesteckt worden. Die Polizei war der aufrührerischen Volksmenge gegenüber machtlos. In Nagoya waren etwa 30,000 Personen vier Nächte lang damit beschäftigt, die Reisgeschäfte in Brand zu stecken. In Tokio sind die Fenster vieler Geschäfte eingeschlagen. Die Polizei bewacht die Brücken und Parlamentsanlagen sowie die Wohnungen der Minister. Man nimmt an, daß die hohen Reispreise für das Volk nur ein Vorwand sind, um den Unwillen gegen die Kriegsgewinnler zum Ausdruck zu bringen.

Eine Erklärung der japanischen Regierung

N. Haag, 19. Aug. (Eig. Drahtbericht.) Wie „Hollands Nieuws Bureau“ aus Tokio meldet, hat die japanische Regierung folgende Erklärung veröffentlicht: Die Aufmerksamkeit der japanischen Regierung wurde neuerdings auf die zunehmende Regsamkeit der bewaffneten deutschen und österreichischen Gefangenen in Sibirien gelenkt, die der mandchurisch-chinesischen Grenze entlang in der Richtung auf die Station Mandchuria vordringen. Eine große Anzahl Japaner und Chinesen mußte sich flüchten. Dies bedeutet eine direkte Bedrohung des chinesischen Gebietes. Die Gefahr ist aber auch für Japan, daß durch Beziehungen enger Solidarität mit China vereinigt ist, nicht weniger ernst. Beide Regierungen lassen deshalb überein, als vorläufige Notmaßregel einen Teil der in der Südmandschurei stationierten Truppen nach Mandchuria zu senden. Bei Ausführung dieses Schrittes wird die japanische Regierung die Souveränität von China wie auch die Rechte und Interessen der lokalen Bevölkerung auf das genaueste beachten.

„Sozialdemokraten“ hat die sozialdemokratische Arbeiterpartei Russlands an sämtliche sozialistische Parteileitungen von Europa und Amerika ein von den Bolschewiki unterdrücktes Telegramm abgesandt, in dem mitgeteilt wird, daß 40 Vertreter verschiedener Werkstätten, die die Einberufung einer allgemeinen Arbeiterkonferenz besprochen, verhaftet und dem höchsten Revolutionsgericht überliefert wurden. Unter den Verhafteten befinden sich Abramowitsch, Alter, Bakhtalin und Smirnow. — Das Telegramm fordert die sozialistischen Parteien zu einem unmittelbaren Eingreifen auf, um die Ermordung der Gefangenen zu verhindern.

Die englische Murmanrepublik

TU. Kopenhagen, 19. August. (Drahtbericht.) Nachdem das Gebiet von Archangelst von England als selbständige Republik unter englischem Schutz erklärt wurde, hat Norwegen den Fischfang dort wieder aufgenommen. Auch der Tauschhandel mit der dortigen Bevölkerung ist wieder in vollem Gange.

Georgien

* Rieti, 17. August. (Drahtbericht.) „Ruski Golos“ meldet: Nach Mitteilungen von Reisenden herrscht in Georgien seit dem Einrücken deutscher Truppen musterhafte Ordnung. Überall tritt das Bestreben hervor, das Land in georgischem Sinne zu nationalisieren. Die Bildung einer regulären georgischen Armee schreitet fort.

Alandskonferenz

* Stockholm, 19. August. (Eig. Drahtbericht.) Das Auswärtige Amt in Stockholm teilt amtlich mit, daß die deutsch-schwedisch-finnische Alandskonferenz, die über die Schleifung der Festungsanlagen auf den Alandsinseln beraten wird, am 21. August in Mariehamn beginnen soll. Die Konferenz wird später in Stockholm fortgesetzt werden.

Das Schreiben des Papstes an die irischen Bischöfe

* Lugano, 19. August. (Drahtbericht.) Der „Osservatore Romano“ veröffentlicht den Brief des Papstes an die irischen Bischöfe, worin der Papst den irischen Bischöfen seinen Dank für ihren Protest gegen die Angriffe auf den heiligen Stuhl ausspricht: „Der ungeheure Feldzug, zu dessen Zielscheibe wir geworden sind, wird unseren festen Willen und unsere unermüdbliche Tätigkeit zum Besten der gesamten

gierung, durch die die tschecho-slowakische Nation zu einem alliierten Lande erklärt werde, werde für Ende der Woche erwartet. Wilson hatte hierüber mehrere Besprechungen mit Lansing.

Deutsches Reich

* Eine Standesbewegung der katholischen Geistlichen will ein namens eines vorbereitenden Komitees erlassener Aufruf des Pfarrers Herrfeller in Simbach ins Leben rufen. Da der katholische Klerus über keine Standesvereinigung verfügt, die gegenüber Landtag und Staatsregierung seine materiellen Wünsche und Forderungen vertritt, soll zunächst in Dekanats- und Diözesanversammlungen festgestellt werden, was der Klerus hinsichtlich seiner Einkommensverhältnisse bei der Neuordnung der Lehrer- und Beamtengehälter beanspruchen soll. Die Einladung läßt deutlich das Bedauern darüber erkennen, daß bisher jede Errichtung einer Standesorganisation der katholischen Geistlichen verhindert worden ist.

* An der Bischofskonferenz in Fulda, die am 20. August beginnt, wird zum ersten Mal ein österreichischer Bischof, der Fürstbischof von Prag, teilnehmen.

* Die Gewerkschaften im Kohlenrevier gegen die Streikheuer. Der Verband der Bergarbeiter Deutschlands und der Gewerksverein christlicher Arbeiter Deutschlands veröffentlichen folgenden Aufruf: „An die organisierten Arbeiter des Ruhrgebietes! Im Ruhrgebiet wird versucht, Bergleute zum Eintritt in einen Streik zu veranlassen. Die Leiter der Bergarbeiterorganisationen ersuchen ihre Mitglieder, sich jetzt an Ausständen nicht zu beteiligen. Wir erwarten, daß die Zechenverwaltungen die für Dezember von den Behörden in Aussicht genommenen vollen Lohnerhöhungen schon früher gewähren, und ersuchen die Arbeiterausschüsse, entsprechende Anträge zu stellen.“

* Anwerbung von Landarbeitern im Osten. Die Reichsleitung hat in der Ukraine, in Rumänien, Litauen und Estland Arbeiterwerbämter eingerichtet, die die Aufgabe haben, Arbeiter aus Osteuropa zu werben und sie der heimischen Landwirtschaft als Arbeitskräfte zuzuführen. In der Ukraine ist der Erfolg nicht nennenswert, dagegen ist es gelungen, aus Litauen und Estland große Arbeitertrupps hereinzubringen.

Der Dessauer Theaterbrand

Von

Prof. Dr. Arthur Seidl, Dessau

Ganz Dessau weint über sein verlorenes Theater, das eine Kulturstätte und Bildungsanstalt für das gesamte Anhalter Land gewesen!

Schon einmal, im Jahre 1855, war das Ganze bei Tage bis auf die Vorderfront an der Kavalierstraße völlig niedergebrannt. Dann auch am zweiten Weihnachtstage 1903 hatte es mit-ten unter der Aufführung von Hoffmanns Erzählungen einen, glücklicherweise nur leichten, Bühnenbrand gegeben. Dieser mußte beim ersten Ausbruch um so mehr in Schrecken versetzen, als man sich dabei natürlich sofort des zu gleicher Vorstellung ausgebrochenen furchterlichen Ring-theaterbrandes in Wien erinnerte; und uns Deu-ten vom Bau bereitete er zumal deshalb die schwerste Sorge, weil damals die biedereren Feuerwehrmänner, um einen Wasser Schlauch zu verlegen, törichterweise ausgerechnet die noch schützende eiserne Zwischentüre zwischen Bühne und Dekorationsmagazin aufrissen, allwo das Feuer infolge einer Unachtsamkeit der Bühnen-arbeiter bei Handhabung offener Lampen eben ausgekommen war. Gottlob konnten diese eisernen Riegel damals rechtzeitig noch abge-schlossen und der Feuerherd nicht nur auf die Verlichtung selbst beschränkt, sondern auch erfolg-reich alsbald eingedämmt und rasch wieder be-zwungen werden, so daß die Vorstellung nach kurzer Unterbrechung ohne jede Panik sogar weitergehen durfte. Jene beiden Glühbirnen waren aber die einzig vorhandenen in dem gan-zen, durchaus noch in alter Konstruktion aus längst übertrodenem und verstaubtem Holze zu-meist bestehenden Bühnenbau. Ein eiserner Vor-hang ist trotz allen ernstesten Erwägungen hier-über leider nicht einzubauen gewesen, da nach dem Urteile der Sachverständigen das Gebälke ihn zu tragen nicht vermocht hätte; und die seitdem einzig vorhandene Asbestgardine hätte im Ernstfalle, wie jetzt, wohl kaum entsprechend vor-gehalten — ganz abgesehen davon, daß sie die- mal in Abwesenheit aller Bühnenarbeiter (mit-tag 12 Uhr!) nicht mehr heruntergelassen wer-

den konnte. (Eine automatische Rauchabzugs-klappe über dem Zuschauerraum war damit allerdings verbunden.) So blieb es denn uns Theaterleuten an Ort und Stelle eigentlich stets unheimlich klar, ja längst ein unablässiges Be-denken, daß — gegebenen Unglücksfalles — nichts zu erreichen, das Baumwerk selbst nicht zu halten noch zu retten wäre, ja eine schreckliche Katastrophe sogar heraufbeschworen werden konnte; wir zitterten förmlich vor solchen Mög-lichkeiten.

Zur Verhütung wie Abwendung waren dar-um auch seither, und namentlich nach dem Chi-cagoo Ereignis, allerlei nach Dunkelheit durch-greifende Maßnahmen getroffen worden, die der damals in Anhalt amtierende Hausminister v. Dallwitz sehr energisch einleitete. Der Unter-zeichnete, in seiner Eigenschaft als derzeitiger Intendantverweser, hat unmittelbar danach in einer Spielzeit zwei Stich- und General-proben mit dem gesamten Personale selbst ab-gehalten: über das zweckmäßigste Verhalten der Allgemeinheit wie des Einzelnen bei Feuers-gefahr (ob das wohl auch pünktlich immer ge-schehen ist?); und allherbstlich, unmittelbar vor Theaterbeginn, veranstaltete auch die hiesige, noch immer freiwillige — nicht Berufs- — Feuerwehr im und am Theater eine genaue und ergiebige praktische Übung. Ferner war Doppelbeleuch-tung eingerichtet worden; der vordere und hintere Auf-klärung des Publikum dienten n. r. r. eigene Richtungspläne und viele Weisungstafeln mit Pfeilangaben, allenthalben in den Gängen auf-gehangen. Man hatte zudem durch Anlegung von allerhand Notaustritten und eisernen Son-dertreppen oder Bedarfsleitern baulich ein arges Flickwerk an dem, zwischen Häuserreihen inmit-ten der Stadt durchwegs unzeitgemäß einge-klemmten Gebäude mit der Zeit vorgenommen, manche Ein- wie Umbauten wieder und wieder veranlaßt, die Garderobenräume des Personals zu verbessern und zu erweitern gesucht, erst vori-gen Sommer sogar eben noch einmal die Zu-schauerkleiderablage für das Parkett ander-weitig verlegt, um die engen Seitengänge zu entlasten; aber freilich nun auch wieder in den onstößenden Häuserkomplex einen weiteren in-timen Saal für „Kammerspiele“ und ähnliche

Veranstaltungen neu mit eingebaut, der — zwar nach einer Seite hin freiliegend — dennoch allzu leicht-windig angelegt gewesen zu sein scheint, da es auch ihn vollständig gleich zerstörte, während die dicht daran anschließende Musikbiblio-thek des ehemaligen Hoftheaters (mit vielen alten Schätzen) — kraft einer festen Brand-mauer — auffälliger- und begrüßenswerter-weise stehen geblieben ist. Desgleichen sind noch gänzlich unberührt erhalten — außer zweien der Probefäle, dem Ballettsaal und dem früheren Malersaal sowie einem Teile des Theater-Vor-haues selbst — natürlich wieder der vordere Straßenportikus mit seinen starken Säulen, das dahinter liegende (allerdings nun sehr ange-rückte und unterwachsene) schöne alte Foyer — von Friedrich Schneider bis Aug. Klughardt der ehemalige Konzertsaal der Hofkapelle — und end-lich das sogenannte Intendantengebäude mit den Verwaltungsbüros und allen wertvollen Akten zur Geschichte des Hauses und seines ruhmreichen Betriebes. Zuschauerraum, Orche-ster, Bühne mit Versenkung und Schnürrboden samt Beleuchtungsanlage, Dekorationsmagazin, Garderoben für Personal und Kostüme, Requi-siten- und Waffentammer, sonstige Vorrats-räume, Hausmannswohnungen, elektrischer Ma-schinenbetrieb, Tischlerei, Schneiderei, sonstige Werkstätten, Seitenzugänge und Durchfahrten, endlich — wie gesagt — der „Kammerspielsaal“: in knapp zwei Stunden alles vernichtet und heute ein trostloser Schutthaufen! Auch eine Anzahl kostspieliger Musikinstrumente aus Theaterbesitz (wie die Harfen, Flügel und Via-ninos, Harmonium, Celesta, Orgel) sind voll-ständig verloren, während die Kapellmitglieder die wertvollen Instrumente ihres persönlichen Besitzes, zumeist wenigstens, eben noch in Sicherheit bringen konnten und anscheinend sämtlich noch glücklich gerettet haben. Aber das Solopersonal hat gar manches kostbare Privatstück dem Flam-menraube preisgeben und mit in Rauch aufgehen sehen müssen.

Das Allerbetrüblichste indessen ist, daß, un-gachtet aller Sicherheitsvorkehrungen und trotz hellichtem Tag, der schreckliche Brand dennoch zwei Menschen (einem schätzbaren Bühnen-mitgliede, Frau Herling, und einem tüchtigen

Friseurgehilfen) das Leben gekostet hat, wäh-rend vier andere Personen (der technische Leiter Direktor Max Meyer, der tapfere Requisiteur Streller, der Theaterfriseur und eine Theater-garderobiere) schwere Brandwunden davontra-gen sollten. Lily Klein-Herling war nicht nur ein langjähriges und allbeliebtes Mit-glied unseres Theaters, sondern auch eine hoch-begabte Bühnenkünstlerin. Stets lebhaft und von munterer Laune, hat sie in ihrem leichten Sinne hier und da wohl auch einmal etwas ver-schlampt; in allen Dingen aber, wo ihr künst-lerischer Ehrgeiz auf dem Spiele stand — und das war sehr immer der Fall —, eine durchaus geniale Erscheinung und ganz außerordentliche Kraft des Opfernens. Von Truintraur, Magdalene, aber auch Carmen, Adele und Ka-tisha usw. bis zu Mary, Brangäne, selbst Frida, Ahtämnestra, u. a. hinan: Nummer Eins; so daß man sich oft nicht genug wundern konnte, dieses wirklich hervorragende Mitglied hier in der Provinz so treu-anhänglich zu finden. Die Trauer — über die entsetzliche Heimsuchung hin-aus, die die Ärmste so jählings betroffen — ob des tiefschmerzlichen, ganz unerfesslichen Ver-lustes ihrer Persönlichkeit ist daher auch ganz allgemein; die verkohlte, krampfartige Hand hat man im Trümmerhaufen eben noch aufgefunden und an gewissen Anzeichen wieder erkannt. Frie-den ihrer Asche!

So muß es denn also in jedem Sinn und mit doppelter Bedeutung sozusagen nun heißen: Die ehemalige Hofbühne Friedrichs II. von An-halt, des hochsinnigen und so stillkundigen „Wag-nerianers auf dem Fürstenthron“ — tempi passati! Eben in diesen Tagen noch hatte dem Schreiber dieser Zeilen der aus Anhalt gebürtige einfache Arbeitsmann, dessen schönen Aus-druck einer echten Bruckner-Verehrung die kunst-freundlichen Leser des Blattes kürzlich an dieser Stelle selbst abgedruckt fanden, aus anderem, be-sonderem Anlasse von auswärts wörtlich ge-schrieben: „Wenn ich den Leuten hier und im Felde erzählte, daß ein Friedrich II. uns Armen so ziemlich zu Wagnerianern erzog, so begegnete das freilich oft — nicht immer — Kopf-schütteln; ich aber war jedenfalls immer be-glückt in solchem Angedenken. Denn dank jener

Wagner-Pflege in unserer Stadt (mein Trink-geld in der Lehrlingszeit ist stets nur ins Hof-theater gewandert!) habe ich einen besonders glücklichen Stern in meiner Jugend gehabt, mich immer dem Besten zuzuwenden.“ (Und der Verfasser dieses Briefes spricht weiterhin davon, wie er auf solch einer Grundlage später dann noch von Nikisch sämtliche Symphonien Beethovens, Bruckner und auch Strauss, Mahler, Tschai-kowsky gehört, durch d'Alberts Meisterspiel die Sonaten Beethovens u. a. ergriffen und begei-stert habe kennen gelernt.) . . . Danach mag man billig ermessen, welch ein unschätzbare Kultur-wert mit der Zerstörung dieser traditionellen Wert- und Pflanzstätte edelster Kunst für die engere Heimat und das weitere Deutschland vor-läufig dahingegangen, empfindlich dabei ein-geblüht worden ist, wenn auch aus fürstlichem Opferwillen (nach wie vor) und bürgerlichem Gemeinfinn alsbald ein neues, hoffentlich dem aber doch allen zeitgemäßen technischen Anfor-derungen entsprechenderes wie feuersichereres, amphitheatralisch gebautes Theater mit hebbar-verenktem Orchester in freier Lage der Stadt entstehen soll. Fragendein praktischer Uebergangs-betrieb (in Aussicht genommen ist hierzu die vom Hofe großzügig zur Verfügung gestellte, etwa 1000 Menschen fassende alte „Herzogliche Reithahn“) wird den Künstlern die Existenz in-zwischen sichern und mag Stadt und Land ein-stweilen trösten.

Die Deutsche Gesellschaft für Meeresheilkunde schreibt eine Preisarbeit aus mit dem Thema: „Die Ausnutzung der deutschen See-küsten für die Erziehung der Jugend.“ Der Preis beträgt 2000 Mark. Die Arbeiten sind in druckfähiger Reinschrift bis zum 31. Dezember 1922 an den 1. Vorsitzenden der Gesellschaft, Prof. Dr. Franz Müller, Charlottenburg-West-end, Rastanienallee 39, der auch zu näherer Aus-kunftserteilung bereit ist, einzureichen. Sie sind mit einem Kennwort zu versehen; beizufügen ist ein dasselbe Kennwort tragender, verschlos-sener, Name und Adresse des Verfassers enthal-tender Briefumschlag. Ueber die Veröffentli-chung der preisgekrönten Arbeit verfügt der Vorstand der Gesellschaft.

Un. Naz. Nr. 49(1) Fr. 3. II. 1922. Mag.

Münchner Konzerte. Elise Giffers Klavierabend hat mich zuerst schwer enttäuscht. Es ist mir unbegreiflich, wie man Mozart so herb und hart anfassen kann. Auch Beethovens E-dur-Sonate op. 109 spielte sie robust und gewaltjam und dabei krampfhaft im Technischen. Doch fand sie bei der As-dur-Sonate von Weber allmählich den Weg zu ihrem bessern künstlerischen Ich und bei Schumanns Kreisleriana war es, als sähe nun ein ganz anderer Mensch am Flügel, so viel feines Empfinden und reifes Verständnis sprach nun aus dem in jedem Betracht kultivierten Spiel. — Alfred Kühle will unter Mitwirkung von Anna Hirtzel-Langenhan an zwei Abenden sämtliche fünf Sonaten und zwei der Variationenwerke für Violoncello und Klavier von Beethoven aufführen. Eine schöne, kunstehrliche Tat, denn in den Violoncellopartien dieser Sonaten ist wenig von jenem „süßen Rosenton“ zu finden, womit man Herzen und Hände so leicht in Bewegung setzen kann. Dabei sind sie aber gerade sehr schwer und knifflig zu spielen. Der erste Abend brachte die Sonaten F-dur aus op. 5, A-dur op. 69 und C-dur aus op. 102. Ihr Vortrag befriedigte in hohem Maße. In allem bewundernswert war die Durchführung des Klavierparts. Dem Violoncellisten wünschte man freilich noch ein Mehr an sinnlicher Wärme seines Tones und an Beethovenschem Espressivo, über das seine Partnerin in so idealer Weise verfügt. — Der noch sehr jungen Violoncellistin Clelia Tacchinardi kann man die Freude an reiner Virtuosität, die sie zu Stücken von Popper und Sarasate greifen läßt, kaum verdenken. Mit spielender Leichtigkeit meistert sie all die Probleme, die darin aufgegeben sind. Daneben entlockt sie ihrem Instrument aber auch einen Ton von ganz erstaunlicher Größe und Fülle und von schlackenloser Reine. Ihr Vortrag zeigt ein von aller Sentimentalität freies, kräftiges Empfinden. Sie weiß auch musikalisch ernster zu Nehmendes schon gut zu gestalten, was sie namentlich in dem gar nicht üblen Konzert von Guido Tacchinardi bewies. Die Begleitung Luise Tacchinardis wirkte dilettantisch.

A. Ru.

Studenten Saaleder Skizzenbuch. Von dem Dichter Eduard Studen ist eben ein „Saaleder Skizzenbuch“, eine Mappe mit 14 Zeichnungen in einem Heft und mit einem Geleitwort von Paul Schulze-Naumburg erschienen. Daraus erfährt man, daß eine ausnehmende Anlage zum zeichnerischen Ausdruck schon vom Knaben an in dem Dichter Studen lebendig ist. Ueberraschend wirkt dieses Heft mit Porträtköpfen aus dem Menschenstamm der Saaleder Einwohner und den Mädchenbildern aus Schulze-Naumburgs Hause trotzdem; es hat, wie letzterer sagt, in seinem Strich etwas von der eindringlichen Schärfe einer Chronik. Die etwas karge Art des Striches reimt sich aber auch gut mit der gefühlssarbigem Romantik des Dichters. Der Strich, scheinbar holbeinisch oder auch wieder nazarenisch, wird mehr durch den empfindlichen Ausdruck als durch die freie Feinheit der Linie bestimmt. Die Aufrisse, fast nüchtern ohne Realismus, ergeben eine merkwürdige Sicherheit im Typischen. Wo feinere Empfindung zum Ausdruck kommen will, beginnt auch das Bedürfnis nach feineren Verhältnissen der Linien.

Bramante als Lehrer Dürers. Dürer schrieb am 13. Oktober 1506 aus Venedig an Birkheimer: „Ich bin in zehn Tagen hier fertig. Danach werde ich nach Bologna reiten, um der Kunst willen in heimlicher Perspektive, die mich einer lehren will.“ Ueber diesen Lehrer, bei dem sich Dürer unterrichten wollte, ist viel hin und her gestritten worden; doch konnte man bisher aus den neu in Dürers Werk auftauchenden Einflüssen nur feststellen, daß es sich um einen Meister handeln muß, der, „an Piero's Lehre gebildet, zugleich mit den Bestrebungen der Mailänder Schule nicht unbekannt war“. In der „Kunstchronik“ veröffentlicht nun Wolfgang Stechow einen Aufsatz, worin er als den Bologneser Lehrer Dürers den großen Architekten Bramante zu erweisen sucht. Bramante war am Herbst 1506 mit Papst Julius II. in Bologna. Wir dürfen annehmen, daß zur Zeit des Einzugs von Julius II. in Bologna, dem 11. November, sich auch Dürer in der Stadt aufhielt. Es hat nichts Unwahrscheinliches, daß

der deutsche Meister sich gerade an Bramante wandte, der seit der Grundsteinlegung von St. Peter im April desselben Jahres besonders gefeiert war.

Kinderfreistätten. Der Staat muß den von Not bedrängten ehelichen und unehelichen Müttern helfen. Ueberall im Deutschen Reich eine Zuflucht zu schaffen für die Frau, die gebären will, für die gefährdeten Kinder, ist der Zweck der im Jahre 1919 in München gegründeten Gesellschaft „Kinderfreistatt“. Ziele und bisherige Tätigkeit der Gesellschaft finden sich ausführlich erörtert in dem soeben bei Knorr und Hirth, München, erschienenen, von Massauer im Auftrag der „Kinderfreistatt“ herausgegebenen Buch „Neuzeitliche Findelhäuser? Eine deutsche Kinderfreistatt!“ (336 S., 7.50 M.). Das Buch enthält neben Aufsätzen von Dr. Massauer, Dr. Roder, Th. v. Cramer-Klett, Domkapitular Müller, der inzwischen in aller Stille das als richtig Erkannte in die rettende Tat umzusetzen begonnen hat, ferner von evangelischen Pfarrer Rahm, Rechtsrat Schubert, D.O.G.-Rat Brunner, Justizrat Herzfelder im zweiten Teil den Jahrgang 1919 der vom Verein herausgegebenen Zeitschrift „Die Drehlade“. Die Gesellschaft will nicht Findelhäuser im Sinne der alten abgelebten Stätten bauen; die Worte „Findelhaus“ und „Drehlade“ sollen vielmehr nur Symbole der Verschwiegenheit sein, mit der bedrängte Mütter sich und ihre Kinder dem Staate anvertrauen dürfen. Eigene Kinderfreistätten können an die bestehenden Krankenz., Mütter-, Entbindungshäuser, Säuglings-, Fürsorgeheime usw. angeschlossen werden. Der Zusammenhang mit der Mutter, mit den natürlichen Eltern der Kinder soll durch berufliche Vormundschaft erstrebt und sobald als möglich hergestellt werden. Auf dem Kongreß der bayerischen Gesellschaft für Geburtshilfe und Gynäkologie im vorigen Jahre wurden die angestrebten Kinderfreistätten einmütig als ein wirksames Mittel zur Bekämpfung der erschreckend verbreiteten unerlaubten künstlichen Fehlgeburt erklärt.

W. Sch.

Der lateranische Sophokles — ein Solon? Die berühmte Statue des Lateranmuseum in Rom, die allgemein unter dem Namen des Sophokles

bekannt ist, wird von Theodor Reinach in einer Abhandlung der „Pariser Akademie der Inschriften“ eingehend betrachtet und ihres bisherigen Ruhmes, ein Porträt des großen griechischen Klassikers zu sein, beraubt. Nach Reinachs Vergleichen zeigen die Porträte des Sophokles, die durch Inschriften als echt erwiesen sind, einen völlig verschiedenen Typus. Die Statue des Lateran-Museum kann also unmöglich Sophokles darstellen; aber sie verewigt nicht einmal das Bild eines Dichters. Die Gebärde und die Kleidung verkünden deutlich einen Redner. Der Gelehrte kommt dann zu dem Ergebnis, daß die in dem Bildwerk dargestellte Persönlichkeit der Gesetzgeber Solon sei. Das Marmorwerk des Lateran ist nach seinen Beweisen eine genaue Kopie der Statue, die Solon auf dem Marktplatz von Salamis um 390 v. Chr. errichtet wurde. Der Schöpfer der Statue war wahrscheinlich Kephisodot, der Vater des Praxiteles, dem die berühmte Gruppe des Münchner Museums, die die den Gott des Ueberflusses tragende Friedensgöttin darstellt, zugeschrieben wird.

Geldgrauer Künstlerbund München e. V. Die Generalversammlung des K. K. B. ergab eine Mitgliederzahl von 240 Künstlern. Beschlossen wurde 14tägiger Wechsel der Ausstellungsbesichtigung in der Residenz und Aufnahme von außerordentlichen Mitgliedern aus Laienkreisen, bis an jährlich stattfindenden Verlosungen beteiligt werden, sowie Ausbau der Bundesfeste. Die langjährige Vorsitzenden des Bundes Anacker, Reich, Souci konnten Wiederwahl ab. Die Neuwahlen ergaben: 1. Vorstand Maler Diefenbach und Guillerh; Geschäftsf. Vorstand Radierer Sandstein und Bildhauer Kemper; Kassiere Maler Griehl und Graf Courten; Schriftführer Maler Meindl und Maler Burger; Delegierter im Wirtschaftl. Verband Architekt Dreisch; Beisitzer Maler Brandl, Siegele, Bildhauer L. Weinmann, Architekten Philipp und Wagner.

Hochschulnachrichten. Der o. Professor Dr. Alois Walde in Jansbrud wurde zum o. Professor an der Universität Königsberg ernannt und ihm der durch die Emeritierung des Geh. Rats Bezzenberger freigewordene Lehrstuhl für Sanskrit und vergleichende Sprachwissenschaft übertragen. — Dem Dozenten Prof. Max Apfelfeldt in Münster ist unter Ernennung zum a.o. Professor das dort neuerworbene Extraordinariat für Zahnheilkunde übertragen worden. — Im Alter von 41 Jahren starb der Rektor der Montanistischen Hochschule in Freiberg (Sachsen) Dr. Heinrich

o. Professor für allgemeine, sowie Metall- und Hüttenkunde Ing. Franz Castet.

Kleine Mitteilungen

Im Kunstverein stellt in der kommenden Woche Professor Ludwig Volgiano eine Folge von 20 Bildern und Studien aus, Ansichten und Innenräume aus Ueberlingen am Bodensee, das Ergebnis einer Studienreise im Frühjahr und Herbst 1921. Ferner wird der Nachlaß Arpad Schmidhammer und eine Kollektion von Ernst Müller-Bernburg gezeigt.

Die dänische Interparlamentarische Gruppe hat dem Nobelpreisausschuß des norwegischen Storting den Vorschlag unterbreitet, den Friedenspreis für 1922 Ransen zu verleihen. Es soll damit seine Tätigkeit für die Heimführung der Kriegsgefangenen gewürdigt werden.

Anna Meyer-Glent, das frühere Mitglied des Münchner Hoftheaters, hat in Hannover in der Titelrolle von Grillparzers „Medea“ gastiert; die Presse feiert die Leistung als geniale Infarnation dieser tragischen Gestalt.

Aus den Theater- und Konzertsälen

= **Kammerspiele.** Vorbereitet werden neue Inszenierungen von Goethes Tasso mit Erwin Kaiser in der Titelrolle, unter der Spielleitung von Otto Faldenberg; Gerhart Hauptmanns Michael Kramer mit Karl Goetz in der Titelrolle, und Der Frauenverkäufer von Calderon, in deutscher Nachdichtung von Lion Feuchtwanger.

= **Auspielspielhaus.** Infolge anderweitiger Verpflichtungen Josef Bergers muß die Vorstellungsserie des Schwankes „Der verjüngte Abolar“ unterbrochen werden; die vorerst letzte Vorstellung ist Sonntag nachmittag. Donnerstag, 9. Februar, geht neu einstudiert Die Dollarprinzessin in Szene.

Konzerte und Vorträge

Heute Freitag, 7½ Uhr, in den Jahreszeiten zweiter Vieder- und Balladen-Abend von Kammerfängerin Ella Klein-Gmeiner; 7½ Uhr im Odeon 4. Konzert im II. Zyklus der Münchner Kunstakademie; 7½ Uhr in der Tonhalle Volks-Symphoniekonzert, Dirigent: Rudolf Groß, Solist: Prof. Eduard Bach; 7½ Uhr im Herkulesaal der Residenz Vortrag von Professor Dr. F. S. Fischer über die Ober von ihrer Entstehung bis Glanz, veranstaltet von der Theatersgesellschaft.

Protest.

Der bekannte Hans von der „Neuen Freien Presse“ hat wieder einmal eines seiner Musikreferate losgelassen, diesmal mit besonderer Wuth gegen Liszt. Man muss sich verwundern über die Unverfrorenheit, mit der dieser Mann in unserer Zeit noch solche Märchen aufzutischen den Muth hat. An und für sich bedürfen ja Hanslick's Grundanschauungen für Verständige längst nicht mehr erst einer Widerlegung und auch diesem von Ausfällen strotzenden Artikel würde nur die allein verdiente Würdigung zu theil, liesse man ihn einfach unbeachtet bei Seite liegen, (wie er denn zu Leipzig, der Stätte des Liszt-Vereines, d. h. in den dortigen Liszt-Kreisen, mit kolossaler Heiterkeit aufgenommen wurde). Allein, es ist doch endlich an der Zeit, die Art und den Character der Hanslick'schen Auslassungen über solche Themata einmal gebührend zu brandmarken, solchen kritischen Unfug erbärmlichster Sorte auch für andere Leser in's rechte Licht zu rücken. Dieser Herr soll wenigstens nachgerade einsehen lernen, dass man gegenwärtig im 4. Jahre nach Wagner's Tode und zur Zeit des von ihm bestgehassten „Liszt-Vereines“ derartige böswillig kritische Expectorationen nicht mehr ungestraft veröffentlichen darf. Wir sind ernstlich gewillt, muthig und unentwegt die uns vom musikalischen Fortschritt vorgezeichnete Bahn weiterzuwandeln, selbst über Leichen hinweg, und wären es auch — Journalisten-Leichen! —

Sehr treffend schreibt Rudolf Benfey in einem längeren Aufsatz über Liszt's „Symphonische Dichtungen“ (vgl. Kastner's „Wiener Musikal. Zeitung“ No. 26 des vorigen Jahrganges): „Es gibt noch viele einflussreiche Publicisten, denen es noch immer nicht klar geworden ist, ob die Zusammenstellung Wagner-Liszt eine vorübergehende, nur für die nächste Zeit geltende sein wird, oder ob man auch in der Zukunft diese beiden Namen als zu einander gehörig in den Arbeiten der Zukunft über solche Fragen beibehalten wird.“ Aus dem Hanslick'schen Elaborat (vgl. „Neue Fr. Presse“ vom 30. December 1886) kann man wieder einmal mit Erstaunen gewahr werden, dass es noch einen „Publicisten“ gibt, der sich noch nicht einmal darüber klar geworden, dass Franz Liszt auch noch etwas anderes war, als blos „eine geniale Natur, die ihr Bestes in bezaubernder Reproduction, in einer Virtuosität ohne Gleichen, aussprach“. Fühlt denn der Verfasser nicht, wie elend er sich im Kreise herumdreht, wenn er immer wieder auf solchen abgeschmackten Gemeinplätzen herumreitet? Freilich, Hanslick reitet nicht immer Gemeinplätze, nein, er will auch da und dort originell sein. Wenn nämlich die ganze Welt die Symphonischen Dichtungen in erster Linie bewundert und erst nächst diesen die ungarischen Rhapsodien gelten lässt, so sagt der schlaue

Musikreferent der „Neuen Freien Presse“ gewiss: Die Rhapsodien sind „das Beste, was Liszt geschaffen“. Um so ungestörter und ungenirter glaubt er dann gegen die Symphonischen Dichtungen, und noch dazu gegen eine so verständliche Symphonische Dichtung, wie die formell abgerundeten „Ideale“, losziehen zu können, welch' letztere ihm „eine ener zwölf symphonischen Dichtungen ist, welche theils durch heftige Ueberraschungsschläge, theils durch unabsehbare Wiederholungen sich den Anschein ausserordentlichen Tiefsinnes geben.“ Man begreift, wenn man Hanslick in der in seinem Referat beliebten Weise über dieses Werk urtheilen und schmähen hört, schlechterdings nicht, welches Geschütz er dann wohl bei einem weit schwerer verständlichen Werke Liszt's, wie z. B. der „Héroïde funèbre“ oder der „Hunnenschlacht“, auffahren will, da er hier einem relativ so harmlosen Werk gegenüber schon alle Munition verschießt! Sehr unvorsichtig, geehrtester Herr!! — Nun sagt er aber von den „Idealen“: sie „übersetzen bekanntlich (!) Schiller's Gedicht in die Sprache des Orchesters“ und schliessen „ganz wie unsere Ballette“ mit der „unentbehrlichen Apotheose“. Das alles ist entweder eine krasse Ignoranz, oder eine grobe Lüge! Wer nur einmal in die Partitur dieser symphonischen Dichtung gesehen hat, der weiss, dass sie eben gerade nicht Schiller's Gedicht in Musik setzt, und dass vielmehr die „Apotheose“ vom Componisten im Gegensatz zu dem begrifflichen Poëm so recht aus dem Geiste der Musik empfunden und concipirt, das Ganze erst zur Tondichtung macht, welche eben kein „gegeigtes und geblasenes Bilderbuch“, alias Gedicht mehr ist. Die ganze Hanslick'sche Enunciation über dieses Werk fällt demnach wie ein Kartenhaus in ein leeres Nichts zusammen und wir können nur annehmen: seine Aeusserungen deuten entweder wirklich auf bedenklichen geistigen Bankrott, oder — was wir bei ihm eher vermuthen möchten — sie sind eingegeben von durchaus böswilliger Absicht. Eine ganz gleich böswillige Absicht mit dem unlauteren Motto: „Mundus vult decipi“ steckt auch hinter dem unvernünftigen Gerede in seiner Kritik: „In den Gängen strömten uns zahlreiche Fluchtgenossen von allen Seiten entgegen, darunter Concertlöwen von geräumigstem Magen, Schwärmer für Bilder- und Gedankenmusik, persönliche Freunde Liszt's. Sie hätten alle gern (!) die ungarische Rhapsodie noch gehört, fühlten sich aber bis auf die Knochen verbrüht von dem siedenden Wasser, das durch zwei Stunden sturzweise (!) oder in tückischen Fäden (!) auf uns niedergegangen war“. Ich frage: ist das nicht eine ganz erbärmliche Taktik, und eine noch erbärmlichere Logik? „Schwärmer für Bilder- und Gedankenmusik“ und „persönliche Freunde Liszt's“, welche nach dem 13. Psalm des Meisters die Flucht ergreifen und die ungarische Rhapsodie nicht mehr hören können! welche sich von einem Werke wie „Den Idealen“ oder dem A-dur-Clavierconcert „verbrüht fühlen“! Diese Zusammenstellung ist zu abenteuerlich, als dass sie nicht — eines Hanslick vollkommen würdig wäre. Fürwahr, wir können den Herrn Professor nur aufrichtig bedauern, dass er durch schlimme Erfahrung noch nicht einmal so weit gewitzigt ist, um von dieser alten, verbrauchten Taktik, die sich doch einem Wagner gegenüber so miserabel schlecht bewährt hat, wenigstens in seinen alten Tagen abzulassen.

Wer erinnerte sich ferner nicht der intriganten Witze Hanslick's über das Es-dur-Clavierconcert Liszt's als das „Concert für Triangel mit Clavierbegleitung“ u. s. w.? Man traut seinen Augen kaum, in dem vorliegenden Bericht auf einmal mit Liebe und Bewunderung von diesem Tonstücke gesprochen zu sehen. Jetzt ist es dem abgefeimten Sophisten gerade gut genug, um damit — gegen das „geschwätzige und erfindungsarme“ Clavierconcert in A-dur einen Trumpf auszuspielen. Wie soll man dergleichen Schachzüge wohl nennen? — Davon, dass er — wie er selbst sagt — nach dem 13. Psalm habe „das Weite suchen müssen“, wollen wir hier lieber gar nicht weiter reden. Nur möchten wir den Leser daran erinnern, dass ein gewisser Hanslick bei einem gewissen Wagner stets die Melodie, den schönen Gesang und vor Allem die Form vermissen wollte. Hier, in dem Liszt'schen Psalm hat er dies Alles und sogar eine contrapunktisch ausserordentlich gediegen gearbeitete Fuge: es gefällt ihm gleichwohl nicht; er findet nichts Gutes an ihr. Er will also nicht anerkennen! Da mag er uns denn billig verzeihen, wenn wir die Entscheidung darüber, ob Liszt's Musik eine „unwahre, falsche Musik ist, deren Eigenheiten handgreifliche Symptome des Verfalles und nicht Blüthen einer höheren Kunstrichtung sind“, wie er meint, entweder überhaupt der Zukunft anheimgeben, oder jedenfalls nicht in seine Hände legen wollen. Um aber die ganze Schäbigkeit und Fadenscheinigkeit seiner Beweisführung aufzudecken, sei hier noch eine letzte Blüthe seines Elaborates an's Tageslicht hervorgezogen. „Wen haben wohl die jüngst gehörten Tondichtungen im Innersten bereichert, erhoben, beglückt?“ fragt er nämlich weiterhin in seinem sauberen Feuilleton-Artikel und hat wirklich die erstaunliche Arroganz, ohne die Antwort darauf abzuwarten, indem er dies einfach als allgemein erwiesen hereinschmuggelt, weiter fortzufahren: „Und kann eine Musik, welcher solche Wirkung versagt ist (Sic!) Anspruch auf Gleichstellung mit unseren grossen Kunstschöpfungen, Anspruch auf Fortdauer machen?“ Doch, wer konnte seine dunklen Winkelzüge nicht schon längst?! Es erübrigt uns daher nur noch, Protest einzulegen gegen absolut ungehörige Auslassungen wie die folgenden: „Herr Reisenauer — Lisztianer, Wagnerianer, aber nach seiner lieblichen Körperfülle zu urtheilen kein Vegetarianer“, oder „Stradal und Göllerich, zwei junge Virtuosen, welche ihr Freiwilligenjahr (!) unter Liszt in Weimar, Rom und Pest rühmlich absolvirt haben“ und sie spielen wie „das reine Donnerwetter; man glaubt manchmal, dass einem die Claviere um den Kopf herumfliegen!“ etc. oder auch über Frl. L. Ramann, welche „ihrem schweren, biographischen Frachtwagen ein eigenes Separatwägelchen: Franz Liszt als Psalmen-Componist“ nachgeschickt habe — und zwar energischen Protest im Namen jeder ersten und gediegenen Journalistik, welche durch solch' wohlfeiles Gebaren in ihren vitalen Interessen misscreditirt und compromittirt erscheint. Das Musik-Feuilleton eines so grossen Blattes, wie die „N. Fr. Pr.“, soll kein Witzblatt mit Caricaturen sein, sondern ernste, fachmännische Musikkritiken enthalten und dies vor Allem, wenn sich ein Mann unterschreibt, der in den Fünfziger Jahren noch die kühne Absicht hatte, die ganze Musikästhetik zu „revidiren“, was ihm freilich schlecht genug

gelungen ist. Derlei faule Witze, wie die oben erwähnten, gehören nicht in einen anständigen Musikbericht und müssen die schriftstellerische Thätigkeit des Herrn Universitäts-Professors und Regierungsrathes zum vindigsten und schlechtesten Journalistenthum herabwürdigen. Soll ich dem Leser aber zum Schluss noch verrathen, was unsern Musik-Feuilletonisten mit einem Male so aufbrausend gegen Liszt und dessen productives Schaffen losbrechen liess? Ich will es ihm sagen. Hanslick hat sich in seiner blinden Wuth einen gar bösen Satz entschlüpfen lassen, der uns seine Tendenz ganz und gar offenkundig macht. Sollte der freie Blick — so fragt er mit Emphase — „sollte der freie Blick, der zu Liszt's Lebzeiten durch allerlei Medien zu Gunsten seiner Werke geirrt ward, nicht endlich erkennen, dass sie Producte einer geistreich combinirenden und colorirenden Impotenz (!) sind?“ Da haben wir's denn klar und deutlich herausgeplaudert: Wuth und Aerger sind es, die am dieses Referat dictirt haben; Aerger darüber, dass die Liszt-Frage jetzt mit dem Tode des Meisters, statt zum Schweigen, erst recht in's Rollen gekommen ist und Wuth über das Aufblühen und die geistige Macht der „Liszt-Vereine“, wie er sie zu nennen beliebt, welche aber — wie jeder Kundige weiss — ähnlich dem Allgemeinen Wagner-Verein nur ein „Liszt-Verein“ sind, der zu Leipzig seinen Sitz hat. Er hat von jeher verkündigt: Liszt ist der unerreichte Virtuose auf dem Clavier, aber kein wirklicher Componist; bei dem Enthusiasmus für seine Werke hat stets nur seine persönliche Gegenwart so fascinirend gewirkt; seine Werke werden daher mit seinem Tode auch sofort verschwinden — und nun ereignet sich das Weltwunder, dass sie gerade nach seinem Tode erst recht zur Geltung kommen und während beinahe kein Mensch mehr vom Virtuosen Liszt spricht, desto mehr von dem Freund Wagner's und Protector der Wagner'schen Sache gesprochen wird und erst recht der Componist grossartige Triumphe feiert. Das ist doch zu viel für die kritische Autorität eines Hanslick — das kann und darf er sich nicht bieten lassen! Das einflussreiche Feuilleton der „N. Fr. Pr.“ steht ihm zur Verfügung, er greift zur Feder, schreibt wieder einmal gallig darauf los und denkt: nun hat es keine Noth mehr — Vindobona locuta est! Allein, wir wissen es anders: Thersites locutus est! Der alte Herr hat nur darin Recht, dass er für sich die Heine'schen Verse citirt:

„Jung und nicht mehr ganz gesund, wie ich es bin zu dieser Stund'“ —

und das mag uns denn auch seinen ganzen Bericht sehr wohl erklären; möchte es nur auch für andere Leute eine Erklärung desselben sein. Gottlob! die neue Generation ist noch jung und noch ganz gesund! Schon einmal habe ich es an einem anderen Orte (unterschrieben Arthur Philalethes) geäussert und ich wiederhole es heute: Trösten wir uns! —

«Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans . . . nimmermehr!»

Leipzig, am Neujahrstage 1887.

Arthur Seidl.

Seidl, Arthur,

Vom Musikalisch-Erhabenen

Leipzig 1887

Mus.th. 3149 b

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657841-9